

谷崎润一郎作品集

饶舌录



叶渭渠 主编

汪正球 译

中国文联出版社



饶　舌　录

谷崎润一郎作品集



ISBN 7-5059-3668-9/I · 2817
定价：26.00元

谷崎润一郎作品集

饶舌录

汪正球 译

中国文联出版社

图书在版编目(CIP)数据

饶舌录/〔日〕谷崎润一郎著;汪正球译. －北京:中国文联出版社,2000.6

(谷崎润一郎作品集/叶渭渠,唐月梅主编)

ISBN 7-5059-3668-9

Ⅰ.饶… Ⅱ.①谷… ②汪… Ⅲ.①散文-作品集-日本-现代 ②随笔-作品集-日本-现代 Ⅳ.I313.65

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 64415 号

北京市版权局著作权合同登记章 图字:01－2000－1853号

书　　名	饶舌录
作　　者	[日]谷崎润一郎
译　　者	汪正球
出　　版	中国文联出版社
发　　行	中国文联出版社发行部
地　　址	农展馆南里 10 号(100026)
经　　销	全国新华书店
责任编辑	曹利群
责任校对	李　楠
责任印制	李寒江
印　　刷	天津新华印刷一厂
开　　本	850×1168　1/32
字　　数	355 千字
印　　张	15.25
插　　页	3 页
版　　次	2000 年 8 月第 1 版第 1 次印刷
印　　数	1—8,000 册
书　　号	ISBN 7－5059－3668－9/I·2817
定　　价	26.00 元

本书如有印装质量问题,请直接与出版社联系



谷崎润一郎（1886-1965）是日本唯美派文学大师。早期作品追求从嗜虐与受虐中体味痛切的快感，在肉体的残忍中展现女性的美，故有“恶魔主义者”之称。中后期作品回归日本古典与东方传统，在与诸多社会关系疏离的背景下，幽微而私密地描述了中产阶级男女之间的性心理与性生活。谷崎的小说世界充满荒诞与怪异，在丑中寻求美，在赞美恶中肯定善，在死亡中思考生存的意义。他的散文世界则洋溢着浓郁的日本风，耽溺于阴翳的神秘、官能的愉悦与民族的风情。

谷崎润一郎的唯美艺风

代总序

叶渭渠

谷崎润一郎（1886—1965）是日本唯美派文学大师。他的文学特征是反对封建伦理道德对于性与爱的压抑，以追求恋爱自由为其主旋律，讽刺因循守旧的封建遗风，表露对压制人性的不满。他以自我和人性的解放为基调，展现了对女性美和官能美的绝对忠实，企图以此来拒斥一切旧有的价值观念。

谷崎润一郎自幼勤奋读书，接触日本古典文学，倾倒于《雨月物语》、西行的和歌集《山家集》，喜爱定家的和歌、上田秋成的作品，并习汉诗，培养汉学的素养。在中学就读时，在作文方面已经可以运用丰富的汉语语汇，且行文流丽自然。当时他所写的评论文章《评厌世主义》、《道德的观念和美的观念》等，理路清晰，语汇丰富。同时模

仿尾崎红叶、幸田露伴的文章，习作小说《春风秋雨录》，开始显露他的“神童”的才能。他于1905年考入第一高等学校，攻读英国文学，继续写作短篇小说《哈巴狗的葬礼》、《模糊的记忆》。他在当学仆的主家里与小女侍相恋，他给小女侍的情信被主人发现后遭解聘。于是他本人认为自己具有“神童”和“鬼面”的两重性格。在东京大学国文系学习期间，就积极开展文学活动，进一步发挥了他的文才，先后发表了短篇小说《文身》（1910）、《麒麟》（1910）、《少年》（1911）、《帮闲》（1911）等。尤其是大型杂志《中央公论》刊登了他的《秘密》（1911），显示出一种从出奇而产生的逼人的才华，具有作为新作家的特异的地位。

这个时期最值得注目的，是《文身》和《麒麟》二作，其主题都是突现“一切美的东西都是强者，丑的东西都是弱者”，极力地礼赞美——官能性的美。《文身》描绘文身师清吉“得到了光辉的美女的肌肤，刺入了自己的灵魂”的故事，即文身师倾注了自己的生命，在一个年轻美女的背肌文上蜘蛛图案，翌晨美女入浴，苦痛难忍，清吉却发现在晨曦的映照下，她的背肌显出一种妖艳的美，并被自己创造出来的这种绚烂人工美的魅力所倾倒。《麒麟》则取材于中国古典，描写了孔子向卫灵公宣讲王道和施善政，灵公远离了私生活方面的欢乐，引起了灵公的夫人南子的不满。南子便利用美酒和肉欲等种种所谓“夺魂术”来诱惑圣人孔子，最终未遂。但灵公却无法抗拒南子的肉体魅力，又再次回到欢乐的私生活里。最后孔子离开了卫国。这纯属虚构故事。这些故事，都是企图通过错乱的心理，在丑恶、颓废和怪异中求其美。润一郎这种摇荡官能所创造的美，在很大程度上，成为决定其后他的文学世界的重要要素。在《麒麟》的荒诞故事里，存在于孔子与南子之间的灵公，曾对其夫人南子说：“我憎恨你，你是个可怕的女人，你是要亡我的恶魔。”于是，润一郎

借题发挥，写了《恶魔》(1912)，用一种悖于常理手法描写了主人公用舌头舔其恋人擦鼻涕用过的手绢，来寻找“潜藏在人间的欢乐世界里面的这样秘密而奇妙的乐园”，即寻找官能、感觉的刺激，以及从自我虐待、自我摧残中寻求变态的快感，以朦胧、淡化自己对现实的苦恼和虚无感。在这里，作者完全否定感情的普遍性，排除审美判断的种种感情要素，以官能感觉来代替感情而超越美以外的任何价值，包括伦理价值和道德规范。这两篇作品的特点，一是通过受女性虐待而获得快感；二是在残酷中展现女性的美，反映了他作为一个唯美主义者对“恶”的追求是非常彻底的。从此他便有了“恶魔主义者”之称。

永井荷风就谷崎这些早期的作品极力推举，并写了《谷崎润一郎氏的作品》一文称赞道：“迄今，明治现代文坛无一人能亲手或未曾想过要亲手开拓艺术的一个领域，而谷崎润一郎氏却完成了，并取得了成功。换句话说，谷崎润一郎氏完全具备现代作家群中任何人都没有的特别的素质和技能”。荷风还在文中列举了润一郎作品的三个特征：第一“是从肉体的恐怖中产生的神秘幽玄，是从肉体的残忍中反动地体味到痛切的快感”；第二“是完全反映都会的事，从江户到成为东京的都会是谷崎氏的思想的乡土。广而言之，他的作品可以说完全是乡土的”；第三“是文章的完美性”。当时仍无名的谷崎润一郎由此一举成名而登上文坛。

谷崎刚步入文坛，但由于欠交学费而被学校当局除名，但他的创作走向另一个新高潮。他的《金色之死》（1914）通过一个美貌的少年冈村从沉溺于所谓快乐的生活到企图建设一个理想之乡，来实现自己的艺术思想，最后完成“金色之死”，以赞扬生与艺术的一致性。谷崎在《饶太郎》（1914）中塑造了一个追求嗜虐快感的主人公饶太郎，当女方愈爱他，他就愈渴望女方更残酷地拷打他，使他达到亢奋的倒错快乐的恍惚状态。他说过：

“美比善多余，与恶一致”，暗示唯美的宿命达到了极点。

他开始苦恼于艺术与人生难能一致，已经感到在自己的艺术世界里不可能实现其文学理念的统一。于是在《为父者》（1916）一文中表示，他一边“肯定和赞美‘恶’的力量”，一边“不断地受到良心的威吓”。在这种矛盾的心态下，他总结了生活与艺术的关系，说：

对我来说，第一是艺术，第二是生活。最初尽可能使生活与艺术一致，或者努力试图让生活隶属于艺术。我写《文身》、写《被弃之前》、写《饶太郎》的时候，认为这似乎是可能的。或者至少在某种程度上，我极其秘密地实行了我的病态的官能生活。于是我感到在生活与艺术之间存在难以忽视的差距，这时我企图为了艺术，至少要有益地消耗生活。我想，我的大部分生活都是完全为了我的艺术而努力。我的结婚也可以解释为终究是为了更好更深刻地表现我的艺术的一种手段。也就是说，比起生活来，艺术更优先。只是在今天，这两者存在轻重之差，一时难以完全分割。我的心思考艺术的时候，我憧憬恶魔的美。我的眼反观生活的时候，我受到人道警钟的威胁。因臆病而刁横的我，不能一来就继续这矛盾的两个心的争斗，迄今往往走上歧路。

在“这矛盾的两个心的争斗”之下，润一郎的《褴褛之光》（1918）所歌颂的就是一个丑陋的女乞丐身上所隐藏的美，就是说女乞丐虽然具有一般乞丐的一切丑恶，然而在丑恶之下另有妙龄女子所共有的那种容貌之娇艳、肌肤之光泽，显示出一种“褴褛之光”的美的魅力。作者以此来宣扬其丑恶抑制着美，而艳美却要战胜丑恶的主题思想。以此总结和实践作为基础，他用更理论化的形式，强调为艺术而艺术，文学的唯一机能是表现官能美

的理念。因此他强调："我从来是不关心政治的，我只是关心衣食住的模式、女性美的标准和娱乐场所的发达"（《回忆东京》）；"所谓思想，无论多么高尚也是看不见的、感受不到的，思想中理应不存在美的东西，所以其中最美的东西就是人的肉体"。在这个基础上，他提出："艺术就是性欲的发现。所谓艺术的快感，就是生理的官能的快感，因此艺术不是精神的东西，而完全是实感的东西"（《金色之死》）。这就是说，他舍弃了其他的美的基准，完全以官能的享受作为所有美的客观标准，并不断反复地运用这一标准来指导他的创作。除上述诸作外，他还相继写出像《情窦初开》（1913）、《阿艳之死》（1915）、《魔术师》（1917）等同样沉缅于女性肉感美或变态性欲的小说。

在这种背景下，他写了自传体小说《异端者的悲哀》（1917）。故事描写主人公章三郎与胆小的父亲、爱虚荣的母亲和患肺病的妹妹一家四口，住在一间狭窄的臭气熏天、甚至"腐蚀人的骨髓"的陋室里，过着极端困苦的生活。他慨叹这四铺半席的陋室不能相信是"以万物之灵长自豪的高尚的生物的栖息地"，对人生几乎绝望而沉沦到不幸的绝顶。他对人生绝望之余，对道德也无动于衷，他自嘲"天生就是道德性麻痹的狂人"，过着放荡不羁的生活。但章三郎却又梦想着过王侯般的奢侈生活，于是在他的妹妹逝后两个月，他发表一篇以妖艳的恶梦作为素材的、甘美而芳烈的恶魔的小说而走上文坛。这个作家连恋爱也看作是"渴望某种美丽的女人的肉体，只不过像吃美食穿美衣一样，是官能的快乐而已，而决不是以对象的人格、对象的精神作为爱的目标"，是个彻底的利己的享乐主义者。

小说主人公章三郎，实际上是润一郎的分身，他的利己的享受主义的结果，致使他的三次婚姻以失败而告终，最后不得不致函其弟表示后悔结婚。润一郎承认他生活的大部分包括结婚生活

"都完全作为我的艺术了"。所以可以说，这是恶魔主义的宣言，也是"异端者的悲哀"。

润一郎本来对西方的艺术并不抱多大的兴趣，即使日本文艺界已经热火朝天地时兴法国画家高庚的裸体女像画，追求西方文化情趣的时候，他对西方文艺思潮也持冷淡的态度，而把目光投向东方的中国和印度。但是，在西方的虚无和颓废思潮泛滥之下，在他苦苦地渴望女人的肉体和追求官能的快乐之下，他对西方的态度有所改变，认为在自己的国土上已寻找不到他所憧憬的美，而在遥远的西方拥有伟大的艺术。于是开始对西方的艺术产生兴趣，一度倾倒王尔德那种否定宗教、反对世俗的道德和习惯，在恶魔的、倒错的世界中追求美和快乐的艺术主义精神，并以这种艺术精神作为其"恶魔主义"的理念支柱，企图从"恶"的力量中发现他所追求的美的对象。

这时期，谷崎这样具体地谈到西方对他的影响："西方对我们的影响无疑是多方面的，但最大的影响之一，实际上就是'恋爱的解放'。进一步说，就是'性欲的解放'。试想一下，西方昔日有希腊的裸体美的文明，今日欧美都市许多街头还屹立着神话中的女神塑像。在这样的国度和市街成长的妇女们，当然保持着匀称的健康的肉体。而我们的女神真正为了保持她们同样的美，我们也必须有他们那样的神话，将他们的女神仰为我们的女神；必须将远溯数千年的美术，移植到我们的国家来。"（《恋爱及色情》）

他这种崇拜西方的思想在《德探》（1915）中发展到了极端，他力数西方文艺的"直率而宏伟地歌唱人生的悲哀和欢乐"，表示自己"突然受到强烈的崇拜西方热所袭击，感到涌起一种像颤抖似的兴奋"，从而形成这样一种观念："必须接触西方或依靠同化来开拓自己的艺术"。他甚至说："为了满足我的渴慕，如果可

能，我要到西方去——不，与其到西方去，不如彻底变成他们国土的人，有决心埋骨在他们的国土上的觉悟，移居那里，这是惟一最好的办法”。尽管谷崎润一郎如此憧憬西方，但由于家境贫困，他没有机会像永井荷风那样到西方直接体验西方的文化，只好于 1921 年迁居横滨本牧外国人居住区，间接地体味纯西方式的生活。对西方一度达到狂迷的程度。

三岛由纪夫在评论润一郎的《金色之死》失败的原因时，曾谈及谷崎的小说是日本文化处在东西方文化混淆和混乱中，没有统一模式的时代产物。主人公冈村所创造的美的理想之乡，是模仿米开朗基罗和罗丹的雕刻，又混杂着乔尔乔涅和克拉纳赫的名作人像画以及罗马、中国、佛教密宗的东西。这种东西方文化的无秩序的混乱，象征着当时知识分子的梦与模式的混乱，简直就像是“香港的西伯利亚天然林地带、帕米尔高原和庭园”那样庸俗的东西。

三岛的上述评论，说明谷崎润一郎从事文学创作初期，“日本文化处在东西方文化混淆和混乱中”，他虽然一度憧憬过西方，但他没有亲自到过西方，没有直接接触西方文化，对西方文学是近乎不理解的。同样，他虽然也向往过东方，把目光投向中国和印度，但他对东方文化传统却缺乏自觉的认识。相当一个时期，他的文学创作仍在东西方文学的十字路口徘徊。

1923 年发生关东大地震，东京和横滨成为废墟。以此为契机，谷崎润一郎迁居关西，不知不觉间被古都奈良和京都之美所征服。尤其是 1926 年他重访中国，到上海之前，以为上海一定具有与北京一样的东方魅力，可是第一次亲眼目睹当时十里洋场的上海之后，便产生一种厌恶“崇拜极坏的西方”之情，于是在《上海见闻录》一文中表示：“要了解西方，非到西方不可；要了解中国，则非到北京不可”。他从东西方文化比较中进行反思，

逐渐地重新认识了东方的传统。《各有所好》（1918—1929）和《痴人之爱》（1924—1925）的问世，成为谷崎润一郎诀别恶魔主义和回归古典美的标志。直到晚年，他一直思考着从西方回归东方传统的问题，更集中地关心日本古典的艺能和纯日本的东西。正如他所说的：真正的文学，就是“我所谓的‘寻找心中的故乡的文学’”（《关于艺能》），从此他的创作风格发生了很大的变化。润一郎的主要作品大多是产生在这个时期的。除了《各有所好》、《痴人之爱》之外，还有《卍》（1928—1930）、《吉野葛》（1931）、《盲人物语》（1931）、《刈芦》（1931）、《春琴抄》（1933）等，都是充满了传统的情调，体现了对传统的新的追求。

润一郎不是在静态中，而是在东西方文化交流的动态中思考传统这个问题的。他的一些小说，从荒诞、怪异的世界出发，追求美与丑的价值颠倒，从丑中求其美，从赞美罪恶中来肯定善良。比起对待善良，他更认真地对待善中的恶，常常通过对美的扭曲和玷污，来探寻生的深层意义，以期在丑恶和颓废中痛切地感受人生。很明显，这种怪异的倾向，与他接受王尔德的影响是分不开的。但他所追求的嗜虐趣味，又非常重视赋予东方的神秘色彩和幽玄的美。

《痴人之爱》写了主人公河合让治崇拜西方，被一个混血女子娜奥密的肉体魅力所征服，从旧的束缚中解放出来，追求自由恋爱，甚至自甘受虐，对娜奥密奉献上一份“痴人的爱”。《各有所好》描绘富家出身的主人公斯波要本人崇拜西方，可以容忍染上西方生活方式的妻子另有情人，而自己却沉醉于文乐的木偶净琉璃的世界，从木偶小春身上幻想着传统中永恒的女性美的面影，以及再发现传统的美。《卍》则描写作为大阪律师柿内孝太郎之妻柿内园子，与同一画院学画的光子发生同性恋，而孝太郎又受到光子的诱惑，光子又已有情人荣太郎，从而展开四人异常

的纠葛关系。最后荣太郎为了复仇，将此事公诸新闻，园子夫妇和光子三人殉情。只有园子生还，于是怀疑起这是自己的丈夫和光子两人之间默契的结果。这些作品所表现出来这种自动受虐、同性恋的变态意识，通过微妙的阴翳显露出来，充满了离奇的神秘色彩，收到了这类题材所难以料想到的艺术效果，同时直接或间接地表露对回归传统的诉求。

谷崎在《痴人之爱》中为什么将崇拜西方的让治称作“痴人”？在《各有所好》中还将斯波要对妻子外遇、自己沉醉古典称作“各有所好”？唐纳德·金这样解释道：“谷崎将让治规定为‘痴人’，全都是暗示他终于要从崇拜西方时代摆脱出来的事实”；“《各有所好》的主人公斯波要与谷崎一样，过去是迷恋西方的男子，但不知不觉间，又被诱回到孩提时熏陶的深刻的世界。各有所好（法国也有 Chacuna son gout 这样的表现）——这是讽刺又被日本传统美所吸引的主人公那种心态的主题”。

所以，谷崎润一郎其后的小说虽然大多还是在一种怪异的情绪中追求一种微妙的幻影，在官能的愉悦中寻求新的好奇，而且比起描绘精神上的受虐狂来，更注重描绘肉体上的受虐狂。他企图从官能性的自我陶醉中，发现东方式的神秘的幽玄，来创造一种东方式的感觉美、虚幻美，追求日本传统中的“永恒的女性”之美。

《春琴抄》就是比较具有典型意义的名作，它写了出生在大阪道修町的一个女孩子阿琴，9 岁上双目失明。阿琴成为女琴师，教授比她大四岁的佐助学习三弦琴，佐助也有志于音曲之道，两人遂结成师徒。阿琴便得春琴之名。21 岁的春琴怀了孕，人们认为其对象是佐助，春琴加以否认。不久，姿色绝伦的春琴在新购得的宅邸入浴，不知何故，面貌猝然变得丑陋了。佐助为了保持他所爱慕的春琴的美的形象，用针刺瞎了自己的双眼。之

后佐助双手扶地对春琴说："师傅，我已经瞎了，一辈子看不见您的脸了"。春琴问道："佐助，是真的吗?"沉默半响，佐助感到这是一生最大的幸福。

可以说，作者笔下的春琴和佐助的爱是真实的爱，又是理想的爱。同时它反映了作者认为美应该是眼睛所看到的、视觉官能所捕捉到的，这种美一旦消失，要保持其美的惟一办法就是毁掉产生美的生理感觉之源——眼睛，使美幻觉化，在幻觉中将美置于人工的乐园，即所谓追求"凄惨的快乐"。谷崎本人在《异端者的悲哀》开章就说："他愿意徘徊在睡眠与觉醒的中间世界，尽可能地在半意识状态中摇荡，朦胧地眺望着美丽的白天鹅的幻影，让他的心灵体味一种不可思议的喜悦和快乐"。作者的唯美追求抱有强烈的主观热情，所以他创造了一种摇荡情绪的气氛，沉溺在官能和耽美的虚构世界、梦幻般的美的世界。

作者在《盲人物语》和《刈芦》中则欲图通过物语的形式、活用古典文体中所凝练出来的日本语美的传统，编织出这样两个故事来：前者由主人公盲人法师弥市讲述自己年轻时，奉侍小谷城，城主浅井与织田信长不和，小谷城沦落后，浅井自戕，他的美貌妻子阿市与三个女儿一起被带回到信长身边。弥市仍奉侍其左右，并对她产生一种偶像崇拜之情。当阿市嫁到柴田胜家后，北庄城池陷落时，两人与城共命运。弥市背着一个女儿逃到城外去了。后者的主人公"我"在秋月下的湖边酌酒咏歌时，芦苇丛中出现了一男子，这个男子向"我"讲述了一个故事：他的父亲芹桥慎之助年轻时为寡妇阿游的美貌所倾倒，并向她求婚。阿游却促成他与自己的妹妹阿静结了婚。阿游却与一造酒厂老板再婚，在巨椋池畔的别墅生活。后来芹桥家家道中落，阿静故去。父亲慎之助每年中秋明月之夜，都带着他到巨椋池畔，透过别墅的篱笆来窥视阿游的姿影。这些作品，一方面表现了浪漫的倾

向，另一方面又显示了古典式的哀愁色彩，并加以调适，企图统一地把握这个两方面，创造出另一个新的向古典倾斜的艺术天地。

润一郎在这个时期的随笔《饶舌录》（1926）中开始关注“东方主义”，他写道：“首先，东方主义是指什么呢？对我来说，还不甚明确。要言之，也许可以说是指东方的情趣、思想表达方法、体质、性格等吧。不仅限于文学艺术，还包括从政治宗教到日常生活的衣食住细节，令人感到东方存在着某种与西方不同的独特的东西。”他还注意到印度诗圣泰戈尔提倡的东方的精神主义在东西方文化接合点上的思考。同时对日本固有的文章，特别是对其所具有含蓄性和余情性随着西方的近代文学和文体的传入而逐渐消失表示了遗憾。但另一方面，对西方文化还有舍割不了的联系，对东方文化还没有达到自觉认识的一面，所以他又说，“亚细亚除出了释迦、基督和默哈默德三教祖之外，似乎没有理由说东方更是精神性的”，“过去的青年随着年龄的增长，回归了东方。但现代的青年，到了那样年龄的时候，东方情趣已荡然无存”等等。

这种在东西方文化中徘徊的思想状态，在随笔集《阴翳礼赞》（1933）中已经看不见了，而且更热烈地表现出其回归传统的审美意识的愿望。他在文章中首先强调了引进西方文化要加以改造来适应民族传统的重要性，他说：“固然，引进外国的文明利器无可厚非，但为什么不重视我们固有的习惯和生活情趣，略加改良以适应我们的传统呢？真是令人慨叹！”其次他巧妙而详尽地通过从平安朝的物语文学、和歌、室町时代的能乐、镰仓时代的《平家物语》、江户时代的木偶净琉璃、歌舞伎，以及民族乐器三弦等传统文学艺术到日常生活的种种所陶冶出来的审美情趣，与西方相关文学艺术及日常生活的种种相比较，强调了日本

民族审美的独特性，主张礼赞阴翳、礼赞崇高肉体、礼赞日本风情。在传统的触发下，润一郎对美的观念发生了根本性的变化，超越了恶魔主义，产生了一种对日本文学的古典美的冲动。这不仅表现在创作的变化上，而且直接反映在促使他改编日本中世和近世的物语《三人法师》（1929）、《乱菊物语》（1930），以及从1939年至1941年前后花了近三年的时间用现代语翻译《源氏物语》上。翻译这部古典名著是一项光大传统的巨大文化工程，是需要占去大量的创作时间的，尤其是作家正处在创作旺盛时期，如果不是对日本文学传统美的倾倒之强烈和深切，是不可能下这样大的决心来完成的。而且从1951年至1954年又重新翻译了一遍，出版了《新译源氏物语》。这项《源氏物语》现代语的翻译工作，对于润一郎后期的作品产生了不可忽视的影响。

从《痴人之爱》到《春琴抄》，从《饶舌录》到《阴翳礼赞》这一时期，是谷崎润一郎实现典雅的古典美、对传统的反思与自觉期，也是他的文学达到圆熟之境、文学创作最旺盛时期。他与佐藤春夫的“让妻事件”也是发生在这一时期。他在这一时期记下了日本近代文学史重要的一页。

谷崎润一郎回归传统和翻译现代语本《源氏物语》产生的直接后果，就是《细雪》（1943—1948）的诞生。这部作品堪称谷崎文学的颠峰之作。晚年润一郎创作的主要作品还有作为习作期的《恋母记》的延续的《少将滋干的母亲》（1949—1950）和《梦的浮桥》（1959）；描写性无能的主人公故意让妻子与第三者接近、引起自己的妒忌感情来刺激自己对妻子的性欲望的《钥匙》（1956）；记述老年主人公虽接近死亡、但仍企图从种种生活的制约中实现其追求感觉上快乐的心态的《疯癫老人日记》（1961—1962）等，反映了谷崎一贯的唯美的艺风。这是作家绝笔之作，是一个伟大的作家丰饶的文学之美的终章。

目　　录

创作前后的心态

从一部作品峻工到着手新的创作之前，说是提笔前动动脑子的时间也好，说是创作后休息的时间也好，这一期间对于我来说是相当费时的。当一部稿子脱稿后，马上就直接执笔进入下一部的创作，这等事我是无法办到的。其一，每逢这种时候，或许是因为净写一些大部头的缘故吧，如果中间不隔上一至两个月，我就根本没有埋首伏案的心情。

如此一来，约定的日子渐渐逼近了。最近两二年，我主要是为《中央公论》撰写文稿，而且净是动辄上百张稿子的长文。因为稿费多是先期支付的，往往是在必须恪尽职守的义不容辞的观念跟本人对创作的兴致的相互作用下，才润墨执笔的。虽说是为了尽义务，可写的东西从不是为了凑数，从未随笔涂抹过。当然我是想到过哪怕写上几页纸都会挣到稿费这一层，而对作品本身的感

受，则与锱铢之事全然无关。为此，在这一点上，跟没领到稿费时，没有什么太大的区别。

至于前一阵子，在我创作《文身》等作品时，所写的作品无一不自以为是杰作。也就是说，自己对此的信心是坚定不渝的。历经努力所得到的欣喜，也许根本就没有顾及判断作品良莠与否的空闲。此外，那一阵子，有时也对自己创作的东西特别讨厌过。小说《阿才与巳之介》之类即属此列。费时二月有余，写是好歹写出来了，可写到一半时就厌烦不已，以至到了想给约稿者去信请求暂停刊载的程度。不过在社会上，似乎仍有不少人有溢美之辞；就这样，社会的评价姑且不提，将自己不喜欢的东西印成铅字，着实还是痛苦的。

但因为是自己遴选的材料，一开始总是怀着极大的兴致动笔的。正如前述，在静休了个把月到两个月之后，开始着手写作时，总是情绪饱满，跃跃欲试。我一边打着腹稿，或动手写几行，或把它撕掉，终于正式动笔前的四五天时间里，虽说体力上蛮辛苦，而情绪却是极其愉悦的。

文章大致的构架，在动笔之前基本理好了，不过在写作途中，由于有页数的限制，不能信笔由缰，随意挥洒，只能适时打住，这样就不得不时常简约一些。随着截稿日子日渐临近，在尚未完成整篇时，就得先把前面的部分送去。即便如此，似乎也能顺利地写下去。

以前我下笔非常迟缓，一天才写出一页，甚至只写出半页的事时有发生。直到现在我的笔头也不算快，顶多也就一天写六七页纸，一天写上三四页纸极为平常，要写出一部两三百页稿纸的文章，无论如何，用两个月是雷打不动的。超过三个月的事也屡见不鲜。我下笔迟缓的原因，好像是对文章费尽心机的结果。写作的梗概虽然基本弄清了，而要形之成文，却是颇费周章的。听

说森欧外等作家，时常走笔疾书，如有神助，正因为下笔快才有锦绣华章；由此看来，其中的原因之一还是脑瓜子的问题，我在创作时呕心沥血，行笔艰涩，换言之兴许是脑瓜子不灵光吧。

尤其是在写剧本时，没有叙述描写的文字，尽是些对话，跟小说相比，写起来轻松得多。一开始就在草稿本上写上几页主要的梗概，随着地点的更换再确定出场的角色，最终提笔为文时，由于是从完全编写台词开始的，一天写上二十来页稿纸，也不是那么费劲的事。毕竟对话对于东京土生土长的我来说是信手拈来的，我苦心积虑的，事实上只在做小说上。

至于说一天写几页纸，并不是指在时间上如何计算，讲的是创作大致的分量。一天之内，有五个小时，最长也就八小时伏案动笔，结果往往是弄得筋疲力尽。如此一来，一天的写作只好就此打住。真正动笔，好像夜晚的时光挺不错，平静得下来。然则通宵达旦秉烛而书等情形，我是难以做到的。我以为这是缘于我的体力。不过一进入夏天，夜晚也无法伏案工作，所以就清晨早起动笔，大抵到了傍晚也能草草完稿。哪怕动笔开始写了，也不可能是日复一日天天如此地毫不间断地持续下去。哪怕在一整天里，也要休息好几遭；碰上长文章，往往会间隔上两至三天。如此一来，接下来再续写时，就算从新操笔也不觉得不顺手。一旦头痛，最终也会出去走走逛逛。每逢此刻，就想去看看戏，去好好活动一下，在某家店中品酌小酒，这时大脑必须完全放空。在我漫步闲逛期间，出于这一缘故，写作的事总不大挂在心上，等到返回的路上，往往会蓦然浮现在脑海里，觉得往下能写得流畅无碍。不时会有这种一回来便灵感如泉的美事。可是在写作途中，接受客人的来访，或是出外散步，对我无疑是极大的干扰。

自己既然是这种状况，在旅行途中我就从不提笔。总之，我要在哪里安下身来才能写上几段。不过那种情形就不是旅行，准

确地说应该是易地小住。前几年我前往京都，在京都的停留时间就蛮久的。原本是想去游历一下，所以每天酒意甚浓，日记是记了，作品却一篇也没写。易地小住事情做得最多的一次，是前年往轻井泽的时候。那里哪怕就是三伏天也没有一丝溽热之感，是写作再佳不过的去处。自然都是日本风情的旅馆，可是也适合外国人宿泊，椅子、桌子等设备一应俱全，我就伏在桌上随兴起笔。以前我一直只用日本式的茶儿进行写作，从那次的经验出发，我觉得相比之下，伏在桌前比坐在案儿前写作更加了无滞碍。

总之我一旦不正襟危坐，就没有执笔为文的心绪。身上穿着睡衣散盘着腿伏在案前，这是做不来的，哪怕是换上了和服，如果衣着不齐整，我还是无法工作。由此看来，坐椅子仿佛很合我的胃口。哪怕是进行阅读时，我觉得正襟危坐地读书，比起靠着躺着读书，更能入神。

进行创作时，在笔头钝涩怎么也写不下去时，或是情绪焦躁摸不着头脑时，我时常阅读外国小说。并不是出于读它可以对自己所写的文章有参考，或是加以模仿等。完全是无意识地翻开几页浏览一下，就像听听音乐松弛松弛神经一样，我的人脑会感觉很舒服。继之去洗沐一番也是恢复精神的有效方法。

如此这般，历经五十天的连续创作后，我的作品终于暂告一段落。卸下了背上沉重包袱的畅快感，跟着手写作前跃跃欲试的愉悦迥然有别，令我欣喜异常。真是无事一身轻，就跟学生时代连考好歹结束之后一样，那种难得的轻松与喜悦，又重返我现在的身心。

1916年2月《文章世界》

诗与文字

诗人为给幽玄绝妙的幻想增光添彩，往往炼词烁句，搜珠觅玉，恰如美女为打扮妖冶娇媚的胴体，而往肌肤上缀饰上珍稀的宝玉一般。于诗人而言，文字便是真正的宝玉。正如同宝石富于光泽，文字亦有光亮，有色泽，有芳香。金刚石的璀璨夺目，绿宝石的艳丽娇人，五彩石的超乎玄想，红宝石的柔美可人，海蓝宝石的清冷澄澈，举凡这些无不可在文字中索而得之。故正如同世人为发掘出深埋在地底的宝石而欣喜若狂一样，诗人往往为寻觅到人所不知的文字而惊喜不已。

有人认为我创作的作品艰涩难懂，说什么作为新时代的日本语，还频频插入那些难以容忍的汉文的熟语，有碍阅读。对此批评，我一向难以苟同。若文学的职能仅止于代表一定的思想，并把它陈述出来的话，也就罢了。欲想获得思想之外的音韵效果的

话，纯日本语之词汇贫乏是有目共睹，令人无奈的。

提起日本语之外的汉语，哪些是日语式的汉语，哪些是外来语式的汉语是不大明了的。若依照平安王朝时代（794—1192）的古语的标准，所有的汉语都是外来语。然而到了镰仓时代（1192—1333），日本人都糅合了汉语弥补了古语的缺漏，创造出了一种日汉混合体的语言；既然如此，今人自由自在，放心大胆地、更为普通而广泛地涉猎汉语辞海，去采集秘潜于水底的奇珍异宝，何惮之有！此着实不失为丰富贫乏的日本语的捷径。

此处仅举“bizarre”一词，仅只记其发音，写成片假名为“ピザアル”，然则于精通法语或英语的人而言，至少可能消失了一半该词汇中所含有的内涵与妙趣。如若不然，他们在读片假名的同时，无疑也在脑海中描画出“bizarre”一词。尤其是在作为音标文字的字母表中，它完全是从字体的组合中派生的幻影。在作为形象文字的汉语中，它的倾向是显而易见的，此点自不待言。汉字音韵的丰富多姿，实不亚于欧洲的文字；而在诉诸视觉时的多样性，终究是后者难以企及的。汉字有各种各样的笔划，俨然如宝石呈现千变万化的晶体状态；众所皆知，在使用上最为不便的汉字，在艺术感上是最为流畅不过的。

我们确实很珍惜汉字。我们珍惜那些其音乐的妙韵一如钢琴，其形态的妍美一如锦缎的汉字。汉字在所有文字中，是最为直观、感性的。将来姑且不论，现在仍在继续使用汉字的我们，深味其中宝贵的形象文字的特质，不自觉地会运用它，活用它。抛开汉字的装饰性、绘画般的妙处，无异于弃宝石而就瓦砾。

众所周知，国语是同使用此种语言的国民一道，不断成长、不断变迁的；为此，有关汉字的命运，不可轻率地预卜将来如何如何。即使有些人鼓吹什么汉字在日语中早晚要消亡，不如从现在就开始限制，这种论调至少在艺术上是一种愚见。在两千年前

的往昔，若为今天拉丁语的命运而忧焚的话，贝鲁基琉斯就用不着写诗了吗？即使如今拉丁语已成为过时的语言（Dead Language），而贝鲁基琉斯的艺术仍长存不灭；纵使汉字有匿迹无存的那一天，李太白的诗歌仍永世不衰。诗人把握住了文字的灵魂，经由他们使用过的文字虽然一边慢慢在日本语中消失，却能得到不朽，享受着永恒。吾人当慎之，估算汉字的寿命时当小心为之！

1917年4月《中央文学》

创作情绪

说起写作时的心情，真正能下笔如有神，说不清楚到底多少小时，一年当中也就仅止一次而已。但是，一旦把写作当成一种职业，时常在不顺心合意时也得勉强为之，不能等到心情好时就草草出炉。出于对金钱的无奈，想起来真是不胜遗憾。

文章破题开头时，有时也往往开不好，一旦开好了头就会情绪高涨，可是写着写着，渐渐地心绪又黯淡下来，心情一点也不平静。提起以往的经历，入梅季节心情最为糟糕，有很多时候怎么提笔也写不出来。而且自入梅前的暮春至初夏这段所谓的春夏交替之际，情绪开始转为激奋，虽浮想联翩，却是一种陶然若醉的心情，仍然是无从下笔。熬过梅雨天进入盛夏，清晨早起倒不是不能写作，可毕竟夏天情绪亢奋，思绪纷乱，天马行空，能尽情挥洒艺术化的感慨。但太过兴奋了也不能写作。

最能出活的是冬天的12月和1月份。夏天的所思所感都在脑中沉淀下来，冬天心绪平稳即可将之付诸艺术描写。这是一种自然的顺序。不过，在夏天我也写。而真正能顺畅地写是在冬天。

而且，在我写着写着情绪十分低落时，我就会搁笔不顾，去外地小住一阵子，或是读一读外国的佳作之类。如此一来，就会峰回路转，灵机再现，情绪也就上来了。最为轻松愉快的，莫过于泡一回澡。当然，别的方法也能调动一阵子情绪，比如吃一顿大餐，尝点甜食，品点佳酿，间或放任一下，不过依然无从落笔。

去外地我往往选择山边而不是海滨，我特别中意温泉。许是出于脂肪堆积过多的体质上的原因，每到空气湿润的处所去，脸上潮乎乎的，心情很是不畅。还有，胡子长了，也难以下笔。

最让人痛苦的，是写作期间友人来访。若是来谈事花上五分钟十分钟就立即折返，倒没多大妨碍。若是十分亲密的朋友，我的情绪也就调转了过去，谈得相当投机。如此一来，则一点儿写作的情绪也没有了。再有若是有人寄明信片告知傍晚来访，我会从一大早就开始等着，什么也写不成。如果一天之内要办什么具体事，我也从不抽空挤时间写作。

旅行跟去外地小住则另当别论。蛰居家中时，我是在二楼的书斋里端坐在书桌前提笔的。坐在凳子上比起散坐，可谓事半功倍。如果是写长篇，到了夜晚就离开书桌，下到案几前写。然后再在睡榻上写上一点儿。就这样折腾两三回，或换间屋子，或换换姿势。

书房若是朝南，或朝西西晒是万万不可的。若不是朝正北或正东，朝东北向也行。我现在的书斋就是东北向的。到了午后，

朝南的窗户就有阳光照射进来，我会把窗子关得严严实实的。

写到兴致大发时，多余的饮食是不用的，我就大量地喝苏打水。而且，劳心费力时一天也就三张纸，到了后来笔下流畅时，一晚上（从四点就起床）能写出二十张纸。为了迅速写好结尾，我往往在睡榻上写上几小时。

最终形之成文送往书店出版时，我已然精疲力尽，再也不想看校样之类的东西了。这种怪癖使我在看到勘误表时虽略有不快，但是即使有时出现勘误表，我也还是情绪愉悦的。

1917 年 7 月《文章俱乐部》

艺术一家谈

序　语

谈起文坛的现状，我是属于不大关心的一类人。每月往我手头都会寄来相当多的杂志，而对其中刊载的小说，我从没浏览过一篇。读书的话，我大多选择经过历史的沧海桑田仍能保持生命力的作家及作品，其价值我十分了然，首先便可省却无效劳动。就这样，在那些历经沧桑的作品中我又尽量遴选尤为古老的以及相隔遥远的，精选那些古典以及外国的文学作品来用心研读。至于说到日本的作品，说到现代的作品，尤其是跟它们一旦过分靠近，就会在不知不觉间降低了自己的眼力，使理解变得褊狭，使悟性更为迟钝，消磨了斗志，陷入上述这种可悲的结局中。自己也不是评论家，大概于事无碍

吧。

可是打去年开始就屡有问题接触，如“日本的文学在明治维新之后进步多大”，或是“毕竟小说跟戏剧日本古已有之，可它们成为文学的中心是在接受了西洋文化的影响之后出现的现象，我们最终能否在小说与戏剧上创作出不亚于西洋的艺术作品来吗”，对这类问题加以思考的机会也多了起来。于是，我就开始读红叶、露伴之后的现当代作品，从少年时代读过后近二十年再未翻过的作品开始，至近来夏目漱石之后的两三位作家的创作，当然也未按什么特别的顺序，只能零零碎碎地看看，偶有闲暇，便将读后感记在笔记本的一角。在这些断想中也有一些意欲拿来发表的文字，于是继续敷衍成章，往里面再扩充进新的内容，从本月开始不时往《改造》杂志寄稿。持续到什么时候，扩展到什么范围，眼下还未确定。当然材料是十分充足的，不过我不想说时什么时候都可以打住。主要是简谈明治以后的小说，有时漫无目的地跑点儿题也不一定。我的点评主要是针对具体的作品而不是针对作家的，因此同一作家的作品不会老是出现，取而代之的，根本没有提及的作家会出现很多，总之评论也就各有侧重。关于这些我不会预先制定什么计划，我想说的只会是特别想说的事。历数明治以后文坛的鸿篇妙作，并非我之兴趣所在，借助评论表达艺术上的感慨才是我的宗旨。

或许今后还会向《改造》之外的杂志以同样的标题寄去文稿，谨在此声明它们将是本篇的续文。

1

也罢，一开篇就先谈一谈现当代的一篇作品吧。

不过在此之前，话题稍许岔开一下，抱着上述动机去年阅读的第一篇小说是夏目漱石的《路边草》与《明暗》。对《路边草》我失望不已，几乎难以卒读；对《明暗》这部作家的绝笔且世人公认为杰作的作品，也颇为失望。失望之余，一个偶然的机会翻开旧《中央公论》，里见先生的一篇《戮子》的小说跳入我的眼帘，就终于把它读完了。说终于是甚为失礼的，但它作为一篇我平日怀有敬意的作家的作品，实在难说得上是得意之作。谁料想阅读《戮子》成就了一段机缘，后来在散步时我顺便又找到了这位作家的短篇集。那是由新潮社出版的叫做什么丛书中的一部名叫《可怕的婚姻》的小册子。其中收录有《可怕的婚姻》、《临时》、《鬻妻的经历》这三篇。最后的一篇，我是一开始就选读了它。因为当时我翻到一篇跟它同时发表的《遗失的稿件》，我很想读它最终还是没读成。接下来我读了《可怕的婚姻》。这一篇是否是佳作先打个问号，可是在不少方面使我大为感慨，使我对作者的敬意又增添了新的内涵。后来才读的是《临时》，出乎意外的是，在三篇小说中它是最精彩的一篇，行文最短却如惹人怜爱的宝石一般，是一件浑然天成的艺术品。读过《明暗》后情绪变得特别厌烦的我，有赖《临时》的感染终于心明气爽起来，对作者我不得不抱以感激之情。

在此我不想评述《临时》。它是如此天然的造化，实在无须赘言。所有此类的短篇佳构皆予人以浑然一体之感，要明确找出好在何处往往无从把捉，让人觉得除了品读之外，再无须什么评点了。不用说，我想对《可怕的婚姻》陈述一些感想。究其原因，从整体上看，它不如《临时》；而那些没有表述好的部分，却深藏着作者的胆识。接下来，在《可怕的婚姻》之后，我打算谈谈漱石先生的《明暗》。或许我会随时将二者加以比较。漱石先生跟里见先生之间自然是没有类似之处的，只是我本人同时读

了这两篇作品，尝试着评述一番而已。

我之所以认为《可怕的婚姻》并非妙构，理由是在读过之后有一种“这是模仿之作”的感触。当然并不是说仿造品都是劣制品。其中还有不少小说必须来点模仿，我主要想说，在它的故事时空里缺乏艺术的必然性。

依吾愚见，作者在提笔创作之际，最初确定了某一理念，树立了一项目标，接下来为这一理念、这一目标满满地填入材料，进行写实性的描写，不仅如此，在写作途中作家的情绪会激奋起来，逐渐支配了作家的身心，为了尽快达到目标，不知不觉地从写实突破到空想的世界。莫非如此吧？我在此斗胆说是空想，而不说是虚构。追根溯源，这一空想是作家的内心深处的一种实感。只不过其表达方式过于急躁，显得肤浅。这样一来，在此一空想与写实世界的连接处，就产生了一种难以规避的空隙。作家一跃跳过了这层空隙，提前到达了终点。

对本故事中所涉及的非常事件，我并不认为它绝对不可能存在。哪怕是迄今为止从未发生的事，按照艺术的再造原理也可以把它塑造出来。为了塑造其存在，就有必要将作品的空隙处填满，加以充实。其中的夫妇落入那种结局，在描写上无论在内里还是在外表上都不够充分。尤其是女主人公久米子夫人，是一位仅只十九岁或二十岁的少妇；对男性来说，不只是对丈夫来说，从这一线索上分析，是针对着一种抽象性的“男性”概念。不管丈夫是何等渴求真爱的男人，反映在她的眼中，只有代表“男性”自身的特征，作家在这一点上将这一悲剧的因由搁下不理。抱持如此强烈的坚毅冷峻的憎恶之念，不断砺炼着复仇的意志，此事是相当不可思议的，为使这位夫人的性格显得可信，就必须进行更有深度而又详尽的说明。单单只有两个线索，即她是在偏

远寂寞的乡村由里子养大，带着偏执长成大人，跟她看过饱受男性欺凌而自尽身亡的姐姐的遗书，这两件事要说明其中的不可理喻性是很为勉强的。譬如说在遗书中有这样的文字：

> 有时候是螃蟹。将右手跟右脚，左手跟左脚结结实实地绑在一起，就成了螃蟹。正是在这位不甚明了这一地狱图景的处女身上，上演着人生。

虽说是一两行，具有足够抵得上十行二十行的力度，但不管怎样，依然显得铺陈不够。她是在理性上明白，男性可能令人憎恨跟女性应该令人怜惜这两点的。不过把这种感情框定到这种程度，特别是违抗着如此热忱的丈夫的爱这一点上，要是稍许直接些，更加具体地表现出指使着她的心理因素就好了。(不过这样一来这篇小说也就不是现在这种结构。为此，在把它看成是现实主义小说时，是存在着根本的矛盾的。这一点留待后述。)

作者在描写久米子时，尽量不去涉及她的心理，而是从丈夫A子爵的角度予以描述。作家似乎对捉迷藏般描写久米子这一人物饶有兴趣。由于描画得如梦似幻，其结果便缺乏深意，反而让人觉得疏远。她在前半部分是活生生的，而到了后半部分，尤其是到了结尾，已经羽化成远古时代传说中的女英雄。在冷眼旁观丈夫的自杀前后，她的冷静沉着，她的令人生畏的态度，在故事中是做了充分的表现，可是退一步来分析，作为一个现代女子，一个神经纤细的妙龄女郎，她的行为予人以十分突兀、不大自然的感觉。

> 姐姐……就是我的另一半。我们是连体人。是比兄弟还亲密的人。因为我是残留下来的一块碎片——没有任何归

宿。

她这样喃喃着，大滴大滴的泪珠“啪达啪达”地紧接着掉到膝头上。

在她如许呢喃时，她对已经过世的姐姐与自己的境遇所挥洒的泪水，为什么对丈夫如火如炽的热情，却那么吝啬小气呢？虽说是生性固执的女人，这个女人身上还是有柔情的眼泪的，而她对丈夫竟是那样的爱情。只要共同生活了一年时间，是应该顺从丈夫的爱意，还是应该继承姐姐的遗志对“男性”实施报复，对此她应是不胜苦恼的。一直如此抱持着冰冷淡漠的心，让人觉得相当不合常人的性情。因为她的性格里有欠自然之处，如此一来，为她所征服而自戕身灭的A子爵，总让人觉得交代不清。

即便就这样一口气延伸到结尾，也并非毫无办法在一定程度上消除她性格上的有欠自然之处。即她在冷眼旁观丈夫的自杀之后，抑或她慢慢地自杀，抑或逐渐发狂。如果这则故事是真实的，随后她必然会如此。然而作者不知是刻意还是出于偶然，竟将其后的事实从构思上摒除了。细想之下，也许在作者的想法中，在一条直线发展下去一口气达到子爵自杀这一最高潮时，突然切断这一线索，哪怕写实的意味消失了，而诗意的效果反而强化了。作者把这个谜一般的女人到任何地方都当成谜留在世间，就是为了不让饱受苦难的子爵的灵魂升上天国。也就是舍弃了现实感，择取了诗情。缺乏诗意固然不可，若为此而舍弃另一面，这篇故事也就失去了其应有价值的一半。

本来人的意志便是自由的，内心活动是千变万化的，因此再也没有什么比心理的不自然更招人现眼，然则在不自然之处却是同等的，把这种不自然理顺成合理成章的难度亦是等同的。一般情况下描写不可能存在的心理跳跃，确实颇费功夫，就像把李太

白刻画成一头巨鳌一样难为。与此同时，把李太白刻画成一头巨鳌，这一幻想是如此卓尔不群，不管作品成功与否，人们会从一开始就把它视做幻想容许它。然而该小说希望无论如何要将幻想与写实融为一体，消除其中的鸿沟。如若不然，至少《可怕的婚姻》中其可怕的印象将大大淡化。如果在作者恣肆奔放的幻想的基础上糅合进德田秋声的写实感与抑郁感，这部作品将何等光彩照人。凭《可怕的婚姻》这一标题猜测内容的我，读过之后比较失望的主要原因即在于此。本来是一个应该令人惊惧的故事，却一点也不令人惊吓。

失望归失望，透过作品所管窥到的作家的气质与态度，还是令人颇为感动，毫无阅读《明暗》时的厌腻感。视其为仿制品也是读过之后的感触，在浏览途中无暇思虑至此，而是一直读到篇尾。若论及原因，这部作品是用概念拿捏成的，一种动辄可能使人把这一点忘之脑后的、如火焰一般灼烧的力度贯穿全篇，可谓力透纸背。如此一来，在通读过全篇后，虽说有“这是一部不怎么样的作品”的想法，毕竟其内力还是深深地激励着读者的身心。作家在作品上是失利了，然而在某些方面却征服了读者。昔日杜甫所言“语不惊人死不休”的气势充溢在作品当中，随处可见。

我在此提及气势，人或视之为功名心之类，即使认为是功名心，也是相当高贵的功名心。如果找出一个更为妥帖的词来称谓的话，就是艺术激情。即通过自己的笔力，捧出一个个性化世界的激情。这种热情，在某些作家身上是如水晶般凝集起来展现的，那是一种美感。而在该作家的作品中，在许多时候都如烈火一般升腾，其熊熊燃烧的力度，可以说在当代几乎无人可比。而且它会自然而然地蔓延燃烧到读者身上，鼓动、激励着读者的激情。这一力度在《临时》中并非没有展露，较之那般浑然一体的

完整的作品，反而是这部有所偏颇的作品，更为醒目地展露出来了。我对该作品兴趣不浅即在此处。

因此，虽说是败笔之作，但这篇小说还是有存在价值的。诚如上述，这不是随处洋溢的诗意，并非地道的小说。作者在一方面意欲描写 A 子爵对爱的悲切的热望，一方面又意欲刻画一位几乎超人般的冷酷如冰的女性，如若写实地加以描绘，其旺盛的意志固然值得欣佩，然而照此写法，诗意与现实的矛盾就会如翳障目。作为社会问题人道问题之一的“婚姻”，如若采取反映“性的苦闷”的手法，实际上它完全变成了诗情。难道就没有消除这一矛盾的方法了吗？要做到这一点，从开篇就完全用诗去描写也行，抑或要使效果更佳，在其诗意上丰富它的血肉，便可塑造出活生生的形象。如此一来，便把天堂的诗情搬到了地上，把读者从地上引领到天堂。只有这样，才能说这篇小说秉具作为小说的效用。

对当代成就卓越的作家，我竟敢如此妄加评论，出言不逊，实在惶恐。下面，让我把眼光移至对《明暗》的评述上。

2

在读过里见先生的两三篇小说后，回过头来看漱石先生的《明暗》，我觉得至少有所受益。前一篇作品确实存在着各种缺陷，有粗糙之处，有性急之嫌，有描写不充分，有结构不均衡等，看法不同则出现不少或工或拙之处，不过上面所列举的作品中的字里行间，也包含着作者激情迸发的因子。作者或性情懈怠，或硬着头皮写的痕迹，在任何一处都找不到。强悍的烈马往往会为自己的蹄声所惊而径直飞奔。若列举里见先生的缺点，确

实在读者们希望更沉稳庄重平静如处子的地方，他一个劲地直往前冲，不过这正是作家精悍无比的气质的表露，不用说这正好证实他有如文坛上一匹非凡的骏马。若能适应制御这种强悍劲头，这位作家的未来可谓不可限量。

那么《明暗》到底怎么样呢？在这部长篇的任何一行中，是否也随处可见透出与前者匹敌的惊人力度的、动人心弦的部分呢？他们之间的年龄差异自不待言，气质也有天壤之别，因此我决不会以前者的强悍来框定后者。不过不管在什么样的形式中，如果没有跟前者秉具的强悍足可齐头并进的力度，换句话说如果作品中没有充溢这种艺术激情，不管它是鸿篇巨制也好，无论其架构气势再宏大也好，断然不能说它是杰作。不用从西洋文字中去找例证，我们尝试着从尾崎红叶跟泉镜花的出色作品中，随处均可感受着这种力度。乍看让人觉得缺少激情的森欧外先生的作品中，其实也有一种张力，如白金一般冰冷坚实地凝集着，浓缩在字里行间。不过，可以说漱石先生早期的某些作品当中，这种力度确实存在，遗憾的是在《明暗》里没有，有也只不过是相当浅表的。

我这样一说，“漱石迷”们也许就会反唇相讥：“简直是胡说！《明暗》里面也表现出了那种分寸的力度感。那是你不明白的。”如此一来，我就只好加以反驳：“错了，正好是你弄不懂！”到了这一步，结局就是抬死杠。艺术鉴赏首先是诉诸感觉的。依照感受的敏感度，各自的品味方法见仁见智也就是必然的了。一个人说牛排真可口，另一个会说难以下咽，往往争来争去没有休止。虽然食物之可口与否，全是主观上的感觉，是没有共同标准的，然而也不必那么说。说甲方的感觉比乙方的感觉迟钝或者灵敏，依然要有一定的标准为依据，砂糖的甜味与辣椒的辣味，不只是程度的差异，无论是谁的舌头都还是会感觉甜跟辣的。（这

点越怀疑越觉得不可信。不过，只要不是偏执的怀疑主义者，都会相信的。不相信我们就生存不下去，是这样一个道理。）只是在它们怎么样甜，怎么样辣的细小问题上，才会发生意见上的分歧。一种食物甲说可口乙说难吃，是依照他们的天性，当然多数情况下也跟他们感觉的熟稔习惯程度有关。过去老江户人，吃鱼能分辨出是东京湾产还是相模湾产的。那种人的味觉是十分敏锐的，他们打一生下来就是相当敏锐的人，当然也有尝遍了各种鱼鲜味而自然总结出来的。这一点不仅仅限于食物，烟草专卖局的职员通过闻世界各地成千上百种的香烟烟味就可猜出它的产地，音乐家能分辨出我们所不领会的乐调的韵律与音阶的差异，三百六十行，行行出状元，每个方面都有依循其道的专家、内行人存在。如此说来，只要不过分鲁钝，谁都可以做到熟能生巧，在某些方面把感觉训练得灵敏异常，以前认为难以下咽的东西，亦能品味出其中的美味，甚至能分辨出其中色泽的微妙与独特风味。某种佳肴，为什么我们可能品尝出其美味呢？这就只有神灵能明白，让我们自己是难以说清的，总之我们的感觉是具备无限地发现美味的可能性的。正如人类的精神总是不断向上，不断进步一样，其感觉也在拓展，兴旺发达。只要有进步，不断发达，人各有别时有良莠不齐之感就再自然不过，说是出于感觉上的判断，也不能全然说成仅只有主观上的价值。

欣赏艺术时的内心活动，比起单纯的视觉与味觉来，更为复杂，层次更加高深一些。自古以来伟大的艺术家，可以说均是他们那一门中的练达者。正如有些美食家对鲜美可口的中国料理毫不理会一样，在某些作家那里也存在着怎么都理解不了的作品，因人而异，好恶同存，有时就是内行之间也会产生意见上的歧义。一流艺术家的感觉会大体上一致，这一点不会有分歧；像托尔斯泰大肆攻讦莎士比亚之类的事例，是极为罕见的。卡莱尔曾

说过："我不看拜伦的诗，我会翻歌德的书。"不过歌德认为："世间只有我跟拜伦。"相比之下，歌德比卡莱尔更加伟大，我们会首先相信歌德的评论把拜伦视为伟大的诗人。如此下去，标准到底可以保持到哪一程度呢？

话题略略扯远了，既然这是一种关键的问题，我不妨再稍微多写点。食物的可口与否，衣服款式的好看与否，都是一时之物，是比较容易下判断的；而艺术的价值是永远长存的，所以不可贸然行事。越是年深日久，历经沧桑，越是让更多的人反复阅读、品味，就会越发获得真正坚实的影响，所以它是一部名著、杰作，这一点就自然而然地不言自明。从它成为名著的那一刻起，在它当初发表时社会舆论是否中肯就会一目了然，行褒扬之事者为慧眼之士，贬低它的人就不再为人接受。谚语"席勒的口袋不适合歌德"是独到的，它的意思是比起席勒来，歌德更为伟大，只有到了今天，伟大的程度才昭昭历历。歌德与莎翁、但丁都是并驾齐驱的最伟大的艺术家，今天谁也不会存有疑问。于是我们敬仰歌德为万世师表，把这位硕学之士所说的话都认为是没有错的，当自己的意见与这位大名家的意见相左时，就去反省是否自己的想法出了漏洞。在波德莱尔的《恶之花》出版时，肯定多数人都十分迷茫，毁誉各半，褒贬同存，而跟他同时代的最大的艺术家雨果是怎么说的呢？"但丁是见过地狱的诗人，你是生在地狱中的诗人。"他就是这样推崇、举荐波德莱尔的。这句话在今天看来，也是一句真正理解波德莱尔的心境的不可更改的名言。既然雨果褒扬，肯定了《恶之花》的价值，把它视为比黄钟大吕更有分量，同时这也是雨果这位作家的感受何等敏锐、心胸何等博大的证据。要而言之，不管历经多少时间，对作品是否是真正的艺术以及有多大的价值，一般的意见是有定式的。从一方面来看，"时间"是最公平的评论家，雨果之类的艺术界的内行，

往往能不等待“时间”而洞察出物有所值。现在人在批评现代的作品时，谁说的切中肯綮，谁的感觉是新颖独到的，乍看上去似乎没有标准，可是所谓的艺术感觉的灵敏与否，是明明历历的，随着“时间”的流逝，就会自动分辨出其优劣。因此，我们在评论艺术时（小说亦同），“时间”这种东西切不可淡忘。十年二十年之后，百年两百年之后都不可淡忘。杜甫有一首讽喻轻浮的评论家的诗，诗云：

杨王庐骆当时体，
轻薄为文哂未休。
尔曹身与名俱灭，
不废江河万古流。

“到一定时候，肉身与功名都会消亡；而万古的江河，长流而不休。”可见评论家的末日景象。同样杜甫在安慰、怜恤李白的诗中也说过：“千秋万岁名，寂寞身后事。”一想起“寂寞身后事”，让人顿感寂寞难耐；若是与艺术为伴者，则必须考虑到扬千秋万代之名，顾及到身后之事。进行评论时，不可拘囿于时下的流行，而应眼观六路，耳听八方，将时光悠悠的要旨谨记念中，更加广泛地品味，深入地观察，其人的感觉就会自然变得敏锐，就会产生不贻笑后人的清醒，奔涌出正确的理念。如果没有这种信念，妄加评点，就只能自误误人，害己害人。不过如果有人认为我的批评有不当之处，对此我只能回答：“谁的感受正确，后人自有评述。”再重复一遍，食物的可口与否用道理是无法说透的。既然如此，学者们的意见也未必恰如其分。所谓“广泛地品味，深入地观察”，就是不是从理念上去多多了解事物，而是为预防感觉的迟钝，刻苦磨砺以使他尽量变得敏锐。而艺术本

身，较之学者的感觉，毋宁说还是艺术家的直感更有说服力。艺术家虽在陈述义理上不大在行，便在判断良莠与否时比学者来得准确。过去，在红叶与露伴并称文坛双雄的时代，有不少学者认为露伴跟红叶一样高，甚至有不少人把他抬举至红叶之上。今天来看情形如何呢？我们试以明治二十年代问世的《风流佛》与《一口剑》，来跟同时代的《夏瘦》、《紫杉枕》进行比较。两者的径庭之处，无须学者指出就会一目了然。学者们之所以褒赞露伴先生，是因为他们中意故事里面的一种观念，即不是感到有艺术感而是感到有思想。（顺便说一声，我谈论的是那个时代作为小说家的露伴先生，而不是评述露伴先生整个人。露伴先生作为《蜚短流长》、《幽情记》和《命运》的作者，是我最为敬慕不已的作家之一。）《夏瘦》跟《紫杉枕》中有些什么理念，有什么思想，若让学者分析，也许其中根本找不出任何跟思想挨得上边的东西。然而，品读之余，无意中会感到无限的乐趣，觉得津津有味，回味无穷，引人恍惚进入春风骀荡之胜境。春风骀荡这个形容词，在红叶山人的场合，是特别贴切的一个词藻。绝妙的艺术世界里，如果抛开思想深度等问题，总会以某种形式不经意中扣人心弦，有一种震撼人心的伟力。而且这种力量，比思想的力度以及理论的力度更加深切，更为直接地铭感肺腑，传递神韵。这正是艺术的难能可贵之处。

在漱石先生的作品中，其前期的作品，带着艺术激情一挥而就的作品确乎不少。《我是猫》、《少爷》等，我暂时未读，窃以为如果今后阅读时肯定感觉不错。在披读《从那以后》时，对漱石先生我佩服得五体投地。人或谓之骄矜的《虞美人草》跟《草枕》，近来我重新翻了一遍，远比《明暗》出色。尤其是《草枕》，窃以为当属杰作之列。谓之骄饰，只不过是跟一时好恶之流俗有关，丝毫不影响到作品的真味。正如略有文采的人动辄能

写出充满生机的作品一样，杰出的作家在某一时期也会流于矫情。像《虞美人草》，确乎有落入邪道之嫌，不过那是平庸的作家没有能力切入的邪道。矫情是矫情，但与肤浅空泛的矫情迥然不同。如果漱石先生当时不收敛他的高傲，一发不可收拾地任意恣肆，旁若无人地着力发挥他的才情，其结果必然是肢离破碎。一如泉镜花先生，是才气方面的榜样。研读他的精妙之作，发现虽然觉得矫情得过分，还是被它所征服。到了这一境界，矫情之类已经不再成为滞碍。

那么，又为何拿出并非杰作的《明暗》，对它说三道四呢？这些不好听的话最好应该不说嘛！我对已经过世的漱石先生只有敬意，丝毫不存一点反感。不仅如此，我之所以要对《明暗》略陈微辞，是因为我发现把漱石先生视为日本最伟大的作家，并把他的绝笔之作《明暗》推崇至先生最伟大的杰作的人，在社会上的知识阶层中大有人在之故。此外，在我亲密的朋友中，仍以相信《明暗》为杰作者居多。正因为这一点，加大了我展读它时的失望度。“这种东西有何高妙！为什么对这种东西大惊小怪的？”我当时不得不这样思忖。“日本的文学虽然幼稚，不过历数明治之后的作家，比漱石先生更为伟大者，至少应有两三人，绝对不可能把他评为最伟大的一个。何况在《明暗》之上的作品，实有不少。”于是我心中略为愤懑不平了。恰逢此时，一位与漱石生前交往过密的先生来访，我不加掩饰地以愤然的语气说了点坏话。这位先生以辩护漱石先生的语气这样讲道：“也许如此吧。其实我对它是不是杰作也心存疑问，直到如今也没有读过。究其原因，在创作它时，夏目先生多少显得精神不振。他对我说过，《明暗》这种题目往哪一方向发展都不会有错，好像在动笔之先腹案没有完全打好，并非胸有成竹的样子，是跟报纸有契约，不得已而为之。其实他对写小说已经厌倦得不行，他就想早一点结

束这桩讨厌的工作，快一点悠然赋诗，或著点小书，以此自娱。这正是晚年的夏目先生的真实心境，没有任何伪饰的心态。夏目先生在艺术上的最高境界，不是小说，而是在汉诗跟书画方面。”经他一说，我顿时泄了气，不由得觉得凄楚寂寥。西洋文学造诣如此深厚的他，最终也只能在东洋趣味面前甘拜下风，联想至此，我说三道四的气力顿时消散，对他的心事只有同情的份了，直到今天亦是如此。作者本身已经坦白说过他讨厌写这种东西了，我再把它刻意揪出来予以追究，虽说是无心之举，但最好还是不要再道长论短了。反过来一想，社会上大多数人，尤其是知识阶层的人们，直到今天还坚信《明暗》是一部杰作，他们竟然把这种作品视为杰出的小说，实在让人感到滑天下之大稽，还是觉得想说点什么才对。我觉得我之所言，并非是全无意义的。《明暗》作为一部通俗小说来读，没有任何问题。当成高境界的艺术作品一丝不苟地品读的话，对此略加指点略有看法，将我的艺术观诉诸众人，就形成了最方便不过的机缘了。

3

一般说来，在所有的艺术门类中，技巧跟形式说到底还是细枝末节，惟有潜存于其深处的精神才是最为关键的，这一点可谓无人不晓。然而，切不可忘记艺术是一种表现这一事实。它不是产生于心中、又消失在心里这么回事，而是在往心外显露出来的过程中开始择取所谓艺术的这一形式。表现本身即艺术，离开表现艺术是不存在的。为此，所谓的不从事绘画的画家跟不创作诗歌的诗人等说法，作为形容词是可以接受的，但实际上是不可能成立的。正确地观察，深切地感受，对美充满憧憬，想像力丰

富，如此等等，是作为艺术家的要素；不过同时，如果不产生创作欲望，那种把它们的成果付诸某种形式创造出来的欲望，是不能成其为艺术家的。一句话，感受力与创造力，此二者无论如何是必不可缺的。而且此二者并非什么特别之物，其实是一种力量，感受力越强，哪能没有创造力；创造力越旺盛，感受就会十分鲜活、明晰。故而对艺术家而言，感受本身即必须是创造，创造本身即必须是感受。在抑制不住歌唱时歌唱，在忍耐不住描画时蘸墨铺纸，在这期间，不断歌咏与描画的某种美感就会逐渐明晰，就会感觉到对此的感动愈来愈高扬。其实正是这种时刻，才是艺术家的灵魂翱翔于永恒的精神世界的瞬间，是他的整个生命沉浸在无限欢欣之中的刹那。没有领会过创造的愉悦，何谈成为艺术家的资格呢！

我在此再重复一下，艺术家总是在他的脑中描绘其憧憬对象的美妙幻影，把它创造出来时，才有了艺术家的真正生命，从诞生那一刻开始，他才能明明历历地感受到美，才能正确地谛视、完全化为自己的东西。直至问世之前，是谈不上真正掌握了美的真正内涵的。如此一来，所谓的艺术上的技巧呀形式呀文体呀，是当美诞生时自然应当具备的肉身、肌肤、骨骼，虽然从根本上讲它们是细枝末节，但缺少它们，美将不复存在亦是不争的事实。技巧这一词汇，往往被人视为表现美的一般方法，其实不是方法，更透彻地说是表现本身，是美本身。恰如皮肉与骨架并非创造出人的方法而是人自身一样。也就是说，思虑某种形式，应用某种技巧，抑或锤炼某种文体，它们本身就是直接对美的创造。反过来说，创造直接就是考虑形式，就是运用技巧，就是锤炼文体，被创造出来的任何生命都存在于它们的技巧与形式当中。不用说，不拥有任何独创性的东西只是一味地煞费苦心钻研技巧是何等徒劳之举。其实真正意义上的技巧，正如离开了灵魂

人将不可能存活一样，缺少了精神它也不可能存在。在具备技巧与形式这一点上，必然会有一定程度的精神存在，创造的愉悦必然渗透到其所有的部分中。如若不然，技巧也好，形式也好，就成了僵尸，成了赝品。

技巧的优劣，结构的好坏，文章的巧拙，多数依照其人的理智；就是艺术家中也有技巧鲁拙的人存在，不是艺术家但是架构能力很出色的人以及美文家亦有不少。多数情况下我们往往会这样看，这至少是一种艺术范畴内的有失偏颇的想法。艺术上的技巧，艺术上的架构，艺术上的文体，必然是从艺术激情本身迸发出来的，而不从冷静的理智那儿编织出来。艺术并非事实的记录，而是创造美，因此在此所诞生的美是一种灵体，它必须是一个有机生命。既然是一个生命，它自身就是统一的、完整的，部分必须包含整体，整体必然包蕴部分。部分一旦成立，同时全体也会完成，当整体一旦完成，部分也就成活了。譬如色与光，其本质本来是一体。为此，对于真正的艺术品来讲，一点一划间必然蹲踞着作家的整个生命。既然整个生命都融汇其中，技巧也罢形式也罢文体也罢，即便乍看上去貌似鲁拙状似不均，以作家所表现之处的固有的美来取之，又是完整的。为了美真正地诞生，必然如此行事。因此，所谓的“技巧高超，内容空泛”的现象是不存在的。果若内容空泛，无论技巧何等高妙，亦实属拙劣。之所以说技巧与形式根本上讲是细枝末节，其实仅只在这一点上是颠扑不破之理。

情形既然跟上述的一样，那么我在对某一作品进行评议时，在浅论其技巧与结构时，其实是在论述它的精神内涵，当然在论述其实质内涵时实际上就谈到了其技巧与架构，这一点务请读者不要疏忽，切记心中。严格地说，将一个艺术品一般的生命分成若干部分来剖析，并指出哪里好啦哪里可惜啦，都是不可能的。

部分坏了整体就不好，部分是好的，整体就是好的，舍此而无它，故仅只是出于方便解剖一下而已。假若我把《明暗》视做不好的作品，当有人诘问“哪里不好”时，我要老实回答的话，就必须说“我不可能说哪里哪里不好，而是整体欠佳”。详细分析到这一步，分析本身就让人觉得虚伪不实。这正是因为语言本身的局限性，它是只能表现出某些固定观念的不完美的替代品。在了解其不完善的基础上，我仍斗胆试着评论，故恳请读者不可拘囿于文字，而能深入理解文字深处隐含的机妙之处。

要让我说，《明暗》这部小说其结构是虚拟的结构，而作者的聪慧和理智的作用正在于此。不过作者正因为是大脑清楚逻辑清晰的学问家，依照其理智编制出的结构，颇为规范严整，似乎感觉不错，而实际上《明暗》的结构恰如一个气喘吁吁的老人的步调，步履蹒跚，没有力气，看上去显得很可怜可悯。从分量来说，它是够分量的长篇，尽管其中出现的人物相当杂多，作者明确地提取了这一复杂的建筑材料，所到之处都显得难以取舍。这一事实，即便是再清晰明辨的主儿，在缺少艺术激情时绝对组成不了真正意义上的佳构。它的材料恰好贴切地证实了这一点。

大体上讲，所谓完整的结构，必然是脉胳清晰首尾照应的，就像牵动其中一部分丝线其整体就会泠泠作响一样。是只要损害一部分整体就会崩塌的紧密的关系，所有各个部分都必须紧紧地联系在一起。提起结构，让人联想到某种安宁的状态，或是某种形式，其实较之形式它更是一种力度，一种紧密团结的力的架构。然则《明暗》的结构又如何呢？其中的各个部分，是像若删去其中一部分会影响到整体般的牢固组合吗？即使枝干再高入云天，再枝繁叶茂，如果没有流注其中的鲜活生命力，其终归是枯木，是人工的造物。

《明暗》的作者，为了推进故事情节的发展，其理性的程度

近乎滑稽。正因为如此，乍看上去给人感觉其结构似乎规整有序，实际上这一理性反而使情节显得不大自然，使得一切都显得形同造作。不管是其中出现的林林总总的事件与形形色色的人物，所有一切都按照尖酸冷漠的固定不变的理性或推进或运动，尤其事件与人物一点也不让人觉得是活生生的。这是因为作者未考察真正的人生与真正的人性，没有去感觉理智之外的任何存在的缘故。譬如说当我们提起主人公津田这个男人的性格有何特点时，他只不过是个生活相当奢华的无所事事的性格忧郁的人而已。作者在第二章的末尾预先埋下故事的伏笔，让津田做了如下的独自絮语：

"为什么那个女子会下嫁到那等地方？肯定是她自己想去才去的。可不管怎么样，按理讲是不应该出嫁到那边的。或许我无论如何会跟她缔结良缘吧。而这肯定是正因为我想结婚，婚姻才能成立。不过我本来不应该去想跟她结婚什么的。是偶然？还是本卡莱所谓的复杂的极致？实在摸不着头脑。"

他下了电车，边思忖着边向家宅走去。

这就是津田的烦恼，事件以此为中轴不断回旋往复，看上去似乎在不断展开。其实作者对这一伏笔却没有直接挑明，而是随处让人觉得埋下了两三条故弄玄虚的伏笔，把津田老是耽搁在其中。如果说在故事的结构中有什么技巧型的东西存在的话，就在靠这些伏笔把读者的兴趣牵系到最后这一点上。这一手法不可谓高明。读者按照第一条伏笔，被暗示津田对妻室不大满足，以及他已经有了恋人，如此一来，就会预期由此而产生种种纠葛。可是津田却对跟其没有关系的人院手续呀，筹款等操心费神，一会

儿去造访吉川夫人，一会儿与妻子延子协商，情节滞缓不前。到了第十一章，突然从吉川夫人的口中凸现了第二个伏笔。

“如果你认为我说谎，你回去问一下尊夫人好了。延子肯定跟我看法一致。还不只是延子呢，此外应该还有一个人，肯定会有。”

津田的脸色当即紧张起来。嘴唇的肌肉微微颤动着。他只是把目光投注在自己的膝部，一言不发。

“是谁你明白吗?”

夫人像是紧盯着他的脸追问道。他其实从一开始就心中有数。

这第二处伏笔，津田在向吉川夫人告假回家的途中，再度在他的脑海中重复出现。

他边走着边茫然想起刚才与她交流的对话。当他忆至某一部分时，就像把一颗炒豆含在嘴中的人那样，咀嚼品味起来。

“那位夫人说不定会就那事儿跟我聊点什么。其实她的话我一点儿也不愿意听。可是不知怎的又特别想听。”

他将这自相矛盾的两面在自己的胸中坦诚直言时，就像不经意暴露了个人缺点的人似的，在光线昏暗的路上脸臊红起来。

接下来，便是一个接一个的热闹场面：一会儿是筹借款项，一会儿是医院的场景，接着与此有关联的冈本家藤井家吉川家等家族的人络绎出场，还有一位名为小林的不可思议的人物也粉墨

登场。而所谓的“那事儿”竟在这些琐事中被岔开了。如果说从中岔开是为了勾起读者的好奇心，按理讲也不应该如此强为。究其原因，围绕着筹借款项而展开的场面及人物过于冗长散漫。津田也好，延子也罢，津田的妹妹秀子也罢，为了不值一提的小笔款项的调用与交换，煞有其事地进行了絮絮叨叨的商议，搬弄着技巧，斗智赛谋。凡是出场的人物在谈话时，都一一对对方察言观色，分析彼此的心理，动用了末梢神经，是一种彻头彻尾的绝对理性的行为。

> 其时津田注意到了此前均未觉察到过的秀子的变化。以前的她一直是通过他把矛头指向延子的。攻击兄长诚然并非虚言，哪怕对站在最前面的哥哥弃之不理也好，也必须要射中在背后控制的嫂嫂。这才是她的真心。然而这一点不知何时产生了变化。她随意地变换了主客的位置，竟然径直朝哥哥这边开火了。

此处是秀子怀揣着钞票前往医院探望哥哥时的细节，读者可窥其一斑。其结果是她想把钱借给哥哥，怎么也未拿出来；津田虽说急需用钱，可怎么也弄不到手，就这样陷入相互猜忌之中。当然在这节骨眼上，在钱的问题上发生了纠缠，固然有津田跟父母亲之间关系恶化的关系，秀子就此前来向兄长进行劝告。在道出忠告前后，耍了各式各样的小小不言的令人生厌的小花招，在至关重要的忠告出现之前，颇是费了一番心思。说到底秀子这个女人是以忠告为目的还是以驳倒兄长为目的都不大明确，只是不着边际地唠叨个不休。似乎让人觉得，她并非特别担心钱的问题或兄长的不孝，只是为了议论而议论而已。

"我懂了。"

秀子声音尖细地信口答道。然而她紧抿的双唇从外表上没有什么变化带给津田。他已经没有对应她的挑战的神气。

"我懂了，哥哥。"

秀子像是要来摇晃津田的肩头，再度重复了上一句话。津田无奈地又开口道：

"什么?"

"我明白哥哥为什么对嫂子那般在意。"

津田顿时起了好奇心。

"说说看。"

"没有必要讲了吧。只要明白我仅仅弄清楚其中的意思就足够了。"

"没有必要那样刻意地拒绝吧。你一个人默默地想你明白就行了。"

"那可不成。哥哥你一直不把我当成妹妹看待。如果不是跟父亲、母亲有关联的事，哪有我在哥哥面前说话的权利。因此我也就不说了。虽然不说，可我的眼睛是雪亮的。你若认为我不知道才不说就大错特错了。为此我才回避不说的。"

读者阅读至此，切不可贸然断定文人有吹毛求疵之癖。按照作者的意愿，此处表现的是秀子的口吻。秀子是一位"天生姿色娇好，业已出嫁，比起年轻一岁的延子看起来还显得年轻貌美的女人，"而另一方面她的内心比起延子来又世俗市侩了许多，她已是一个四岁孩子的母亲。

然而两人结怨已深。无论怎么样，通过交谈把某件事谈到某一程度，如果不相互打开心扉，是不能契合的。特别是津田眼下

有急需。迫在眉睫的筹钱事宜，如今他已经把财源供在自己面前。如果任其逃离，也许永久不再有回到他手中的希望了。仅只在这一点上，比起秀子来，他处在弱者的不利势态中。他思考着把打断的话头再想方法接续起来……

话题很容易就在两人间复活了。不过那仅仅只是类似兄妹间的话题而已。如此下去，只是兄妹间的聊天在这等场合中，于他们而言一点儿窥测到对方心思的作用也起不了。他们都在静候着更加深入地潜入对方内心的良机。

然而他们在每次如此这般伶牙利齿时都在等待机会，猜测着势态，彼此都耗费心机不让对方看成弱者，心中疑惑重重。

“哥哥，我把东西给带来了。”

“什么东西?”

“哥哥需要用的东西。”

“是嘛!”

津田丝毫不予理会。他的冷淡跟他的自尊心正好是成比例的。无论在精神上还是在形式上，他都不愿意向妹妹低头。然而他确实需要钱。秀子手头上钱相当宽裕。当然她也不愿向兄长低头。她势必会以哥哥急需的钞票为诱饵来达到自己的目的。其结果自然归结于令兄长心焦气躁的那件事上。

如此大费周章内心懊丧的并非他哥哥一人，读者也会觉得沮丧难耐。津田也罢秀子也罢，全都在一些毫不相干的事情上耗费心思搬弄技巧。如此一来，似乎作者以为通过细腻地描写这类对话与人物的细节，是一桩颇为高尚的有意义的事。至少在表面上

让人这么看。这使我感到无端的乏味不快。

4

诚如上述，《明暗》中登场的人物，从主人公开始所有的男女总在古板地喋喋不休。更有甚者，连温泉旅馆的女佣跟一位名叫阿首的少年，讲起话来都非常条理清晰。其中特别活跃的，是一位名叫小林的不可思议的人。围绕津田展开的所有无聊事件与纠葛，混杂在一起，渐渐向特别无聊的令人倒胃的程度拓展，此时，这个男人时不时忽然蹦出来，气焰炽盛，大肆吹诩，满嘴是咒骂上流社会的言辞，令津田难以招架。他的议论又特别肤浅浮躁，咋咋呼呼，虽然如此却俨然像表演杂耍的街头艺人一般，只是在声嘶力竭地狡辩，一点也不踏实，没有说服力。回想起来，也许作者原本打算通过小林这种人塑造出一个歇斯底里型的性格的人，诚如一段时间以来正宗白鸟等先生所喜欢描写的性格类型：身处逆境却始终对世俗冷嘲热讽，灵活机巧，顽冥不化，怪癖不少，缺陷也不少。确实此等人士在世间大有人在，如果真能认真加以描绘的话，光凭这一点这部小说就将成为不朽之作。可作者所描写的小林只是一个靠以当狡辩的傀儡而活着的人，惜哉！在那种性格中，本来应该具备值得怜悯的一面与值得憎恨的一面，然而这些都没有充分表现。成年累月生活窘迫，没有什么特别的本事，可一旦身形轻快地跳到津田面前时，就像对浮士德纠缠不清的靡菲斯特一样，滔滔不绝地高谈阔论着一流的人生哲学。由此看来，小林这个男子只让人觉得是一个相当高超的性喜叙谈的闲人。说到底，这是作者对这一性格给予深切的同情与理解的结果。作者的意图只不过把这类人物引入纷纷攘攘的事件

中，借以点缀一下而已。聪明的作者看上去颇具匠心，为了让他显得富有人性，或品尝佳酿时潸潸泪下，这一点显得何等造作、浮表，沦落到一种肤浅得一下子可识透内里的技巧之中。在伟大作家的行列中，仅凭一两行文字就能让一个性格活灵活现的高超手法就不多见，然而作者却让小林在书中大费口舌，以至什么深刻的东西都描写不出。在性格描写上，漱石先生的手法仅只通过一例，即可知其构思的匮乏。

本非闲人的小林即是如此，自不待言，在忙碌之中不时成为他的对象的津田这个人却显得相当迟缓。归根溯源，漱石先生本来足具故弄玄虚的贵族趣味，在《明暗》这部作品中登场的人物，除小林外，全是一些外表儒雅的人，净是一些对无聊透顶之事大肆张扬，卖弄机巧，不求甚解的思路含混之人。要让我说，小说中的事件，都是一帮懒散闲人的多管闲事跟愚不可及的假谦让所引起的纠纷。譬如津田吧，他不知什么原因鬼使神差地跟根本不打算与其结婚的延子缔结了婚姻，同时又在脑子中放不下以前一直是恋人的清子。在这期间，名为吉川夫人的颇为好事的贵妇人型的女人出现了，口称为了打消津田心中的怯懦，试图在不让延子知道的情况下，促使他跟清子幽会。

> 我来谈谈我的判断吧。延子可是一位聪明伶俐的女人，我想她肯定已经有所察觉。当然，不可能什么都明白，如果什么都明白，这个人可就棘手了。她做出似懂非懂的样子，一副你放马过来吧的最为大方的姿态。可是从我的直感判断，眼下延子肯定刚好抵达我预想中的地方。

吉川夫人谈罢此事，又频频地发挥其口才，说什么“如若不然，就不会那样虚张声势的”，以显示她的机巧伶俐。

“什么是男子汉式的行为？怎样做才能像个真正的男人？”

“就是要消除你的懦弱。你不是已经十分清楚了吗？”

“怎么做？”

“那你认为到底怎么做才能消除呢？”

“我一点也摸不着头脑。”

夫人即刻趁虚而入：

“你这人真傻。那种事情都不清楚，到底干些什么。见面问一下不就成了吗？”

……

“今天我这不是特意到此来了吗？”夫人言道。津田不由得凝视起她的脸来。

《明暗》的读者最好认真思考一下这一场面。这位妇人是一位有着显赫社会地位的、富于思考、分辨力极强的相当年岁的女人。不管发生了什么事情，悄悄让津田前往业已为人妻的清子处幽会，而且对津田之妻延子严守秘密，以至要弄了不少伎俩，干出如此荒唐举动这事儿本身，不是一种过分暴戾的举措吗？她仿佛是一名年轻的书呆子，对解剖别人的心理饶有兴味，出于一时的鬼迷心窍而不顾忌有损他人，老爱管他人的闲事而不可收拾。而且，跟她同样想入非非的津田，居然恬不知耻地按照她的计谋行事，即一方面在延子面前花言巧语，一方面去跟清子欣然幽会。他为什么还对吉川夫人这等卖弄乖巧的无聊女人尊敬有嘉、视为知己呢？设若如此情意款款，为何不一开始就独自跟延子及清子坦诚直言呢？如此一来，问题不是应该更容易解决吗？果真如此不明是非，与其说这是他们的性格使然，是其必然的归宿，

不如说只是出于作者的意图，作者意欲把事情变得纷繁复杂从而把话题扯长，是出于这等动机而随心所欲地加以整合的吧。

我并非认为贵族趣味有何不妥。津田之辈，这等哈姆雷特型的人物，如此真要能把他塑造成功，基于其优柔寡断的个性中的苦闷与懊恼，应该更为深切地加以挖掘表现才是。如此深入不到这一步，本小说的目的恐怕难以达到。若仅仅如此，津田只不过是一介强作忧焚，强装漫不经心，胸中怀着隐隐的郁闷信步漫游的少年而已。

这便是我的独断。回想起来，津田的性格是否是以漱石先生本人为原型呢？若要使他年轻有为，为何作者不更加深层地，以其敏锐的理智赤裸裸地解剖津田的胸臆呢？为什么在这些浮表之处搅混水呢？作者的态度给人的感觉是粘粘糊糊的，不像津田一样。如果进入津田的内心去观察，表面上显得再优雅大方，显得卓越过人，其实就只有令人窒息憋气的苦痛，既有充足的热情，也会有丑恶的一面。作者巧妙地加以提炼，只把形体优美的表面部分空灵地尽情挥洒。小林投向津田的嘲弄尖刻的话语，也许是作者本身借小林之口来自我解嘲吧！作者之所以塑造出一个名为小林的傀儡的理由，便是想从侧面弥补一下依其个性显得不大鲜明的津田的性格吧。在作者身上，不像托尔斯泰以及斯特林堡那般，缺乏毫无保留地自我解剖的勇气，这本身便是将这部小说变成泄了气的啤酒的原因。

回想一下，对漱石先生如此这般横加指责，要求他进行自我解剖，也许是过分无理的愿望吧！究其原因，诚如上述，先生是一位自始至终为东方艺术与精神所折服所倾倒的诗人，并非一位某种崭新意义上的近现代小说家。在小说方面，先生的杰作有《草枕》，有《门》，这便是先生在艺术上的才华的表露，这一证据比什么都更能说明先生的才学。这两部作品，是如此具有东方

情韵，一种低回辗转的意趣流注始终，进而构成了一种新颖的美感，让人不禁感受到不用小说的形式用汉诗或俳句的方式更为恰当。其实，是进一步充分浸润于古老的美好氛围中。东方主义的艺术，与西方式的艺术，孰优孰劣本身就是两码事。作者的倾向既然属于前者，那么《明暗》这部小说其结果未取得成功也就不足为奇了。当然我决不会为此而试图否定漱石先生作为艺术家的全面价值。要而言之，说明《明暗》这一作品并非杰作也就足矣了！

时至今日，时代的潮流已与《明暗》发表的时代大异其趣。从而在《明暗》中出现的津田也好，延子也好，吉川夫人也好，冈田一家人也好，他们那一群人的无所事事散漫无聊的生活方式，即所谓的贵族趣味，对什么事情都不正面直接地加以评述，而是刻意玩弄烦琐的方式及技巧，以这种态度视其为高尚或优雅的人肯定很少了。津田也罢，延子也罢，秀子也罢，在他们之间缠绕不去的烦闷与纷争，从我们的眼光看来，全然是过分奢侈的造作，他们之间只要相互减少一丁点虚伪，放下讨好卖乖的怪癖，问题就会迎刃而解了。也就是说他们的争执，是贫苦百姓无暇顾及的争执，亦未脱颖于知识阶层的游戏之上。尽管如此，这等作品直到今天仍作为崇高的艺术拥有殊多的读者，那是因为碰巧这部作品是漱石先生这位名师大儒所写的，因为写作时充满讥诮的议论，甚至到了几乎可以说是谈性十足的小说的程度。以至自然让读者觉得层次颇为高妙，于有一定教养的某些人而言可满足其浅薄的理智。如果让我斗胆直言，它跟普通的通俗小说相比，没有更多的可取之处，以一种惰性拖拖拉拉悬而不决地信笔而就，是一部极不规整的低级作品。正如大多数通俗小说作家瞄准女人及孩子的趣味进行写作一样，《明暗》的作者，瞄准了二十至三十岁上下的学生、官吏以及公司职员，投其所好而草就

的。女人跟孩子都喜欢感伤主义的甜蜜蜜的情节，学生与官吏则喜好肤浅的哲理。《明暗》里面成篇累牍的议论可以说并非偶然。

在小说中不时加上冗长的论述或发挥知识渊博的特长，是巴尔扎克最为得意之处。读过黑贝尔（德，1813—1863）的戏曲的人，是会感受到作品中登场的人物是用何等坚毅强韧的理智塑造出来的。不过，巴尔扎克与黑贝尔的述理当中，连给读者去思考何谓善恶的一丝儿空隙都没有，充满了令人震撼的力感与千钧的分量。他们的论述，是内心的激情的迸发，而决非如漱石先生那般是后来附会上去的。此外，雨果也好，易卜生也好，肖伯纳也好，他们这一群人，他们的述理中确实存在着某种真实的生命。他们决不会将议论作为一种高层艺术的保护伞而加以滥用的。

1920年5月、7月、10月《改造》

感觉性的「恶」行

1

已经是七八年前的旧事了，在小田原我看过这样情节的戏剧。

确实是北越一带的一件部族纷争。外表文弱、前程似锦的少殿下，因御膳房的忠臣直谏其不当言行而大发雷霆。那简直是毫无理由地无端地动怒，如此作为的傻少爷大抵上都是蛮横无礼地生气到极点的。其震怒的程度实在过于狂暴，无法无天，简直到了让人怀疑他是否疯疯癫癫的程度。而且那位侍者虽说年纪轻轻却伶俐乖巧，脸上涂抹得过分苍白，他的扮相至今尚存留眼中，是他首先引起了我的兴致。于是这位家臣只得受命关上房门，把自己关在屋中。当他的妻小跟仆人垂下悲怆之泪时，这时殿下派使者来迎

接他。当他正欲快速出门时，孩子戏要的玩具偶人的头一轱辘分了家，顿时他心头一惊，心生此乃不祥之兆的预感。当他一只脚穿上草履时，鞋子的鞋带噗哧一声断了。一俟他登上城头，跟踪而至的是殿下的禁令，众家仆惊慌失措，落荒而逃，惊吓泫泣的妻小亦被不问情由地五花大绑起来。当忠臣来到宫中，气氛竟十分轻松，一切皆安然无事。这时少殿下和颜悦色地说，我送你一把宝刀吧。他一边对此心生怪讶，颇觉异常，还是伸出手去领受。说时迟那时快，但见他的手掌，从掌心至掌背被一支短刀刺穿了，鲜红的血滴忽然汩汩地滚涌了出来……那光景真是触目惊心，异常鲜活。正因为不是当下致死，反而平添了一层凄惨之感。随即殿下吩咐，你的一条小命可救，你就斩下两个罪人的人头以谢罪吧。当即舞台上灯光全灭，周遭一片暗黑，被拉出来的便是他的妻子与孩子。由于伸手不见五指，不明对方是谁，他就一气剁了两个人的人头。继之，四周再度灯光通明，仔细一瞧，竟是自己的妻小，真是情何以堪！他不顾一切猛扑上前，把两个人头紧夹在腋下，从舞台通径直盯着幕帘后面飞奔而去——那炽烧着怨恨与激愤的眼神与脸相，以及从他的身后传来的少殿下的令人毛骨悚然的干笑，在记忆中确乎撩起了我极大的兴趣。

2

这仅是其中一例，可以说我从歌舞伎戏剧当中体味到的“丑恶”的情绪，几乎都是这等“行为”上的恶趣。而且，是杂剧也罢，是世态剧也罢几乎不容选择。岂止如此，作为一则狂言，是优秀的作品也好，愚劣的作品也好，至少在这种场合中，是不可轻易下结论的。要而言之，感觉上暗示性的“恶趣行为”，越深

刻分量越重。正因为如此，歌舞伎所特有的感受才令人陶醉其中而乐不思蜀。从这一意义上讲，与愚劣的狂言相比，可以说“恶”的趣味更为浓厚。不言而喻的是，正因为其矛盾与非理性之处，才会对人的感觉产生异常的刺激，予人“丑恶所携带的一种快感”的感觉，其原因即在于此。

从整体上讲，歌舞伎的妙趣多数并不在于它的“形式”。这一“形”上的兴致一旦搁置一旁，歌舞伎所特有的魅力也不会相应减淡。但是也不可断言，它就是直接欣赏我所说的“行为”上的恶趣的根据。相比之下，较之牵强附会着力描写人物的性情之类，这一深刻描画“行为上的种种形式”的方法，反而让人觉得正是作为歌舞伎戏剧独有的远为迷人的魅力。

提起“行为上的恶趣”，不用说可谓驳杂繁多，林林总总，最能吸引我、震撼我的，当属“惨烈的行为”与“凄惨的场面”。诚如开篇处所述，那种惨烈残酷的行为与场景所带出的恶浊氛围，于我而言，培育了一种美好难尽的幻想。换言之，毕竟在那里存在着恶意的快感嘛！不过，这种令人陶醉的魅力本来应该是只有在歌舞伎中才可品味到，竟然在新派的创生期时代的戏剧中我也发现了类似的“恶行”。

3

如今想来已相当遥远，那还是非常年轻的时候，在幽明、潮湿的宫见剧院站着看戏的情景依然梦绕魂牵，频频浮现于脑海中。当时观看戏剧的记忆如今大多觉得怪诞，其中最难以忘却的，当属剥去死人的脸皮的情节，当时舞台的场景如今回想起来依然叫人不寒而栗。往后是住在茅场街时，山口定雄一行人举行

过表演，是从以前的发生于茶馆的呆子遭杀一事改编成的。大概是在常盘座看的吧。切下呆子的脖子，不由分说地把他的脸横砍竖剁，最后抓住他的发髻，把它拽下来，把那仅能看见两只大眼的脸朝向观众。对此情景，我确乎感到恐惧万分。此外，还有过一些记忆，如卯三郎等对自己亲手照料的人有如此颠狂举止的狂言等，在此姑且不提为好。

依照过去的故事分析，我所谓的恶趣到底系于何处，就更加明晰了。接下来，针对此一问题我想尝试一下对恶人的研究。坦率地说，除去前述的“表演上的恶行”，再没有任何值得认可的趣味的种子，这是颇为遗憾的。究其原由，自古以来歌舞伎狂言中所描画的诸多恶人的身影在脑海中翻了个遍，对其劣根却让人难以专注地思考。笼统地讲，恶人本身的根性与性格，只不过是过分典型化而已。

无须举例自会明白，无论是《光秀》，还是《顿兵卫》，作为恶人一溜儿串演下来，从这些戏剧的趣味来讲，充其量也就存在于“形之上”。而决不是为《光秀》跟《顿兵卫》等的人物描写所折服倾倒。说到底，正因为提到的是恶人，只要未描画出本来意义上的人的本质，只要未从心理深处进行挖掘，不去描画作为恶人的心理，观众没有共鸣不感兴趣也就理所当然，这一点亦不得不提。

现在我正就所谓的善恶观念进行思考。至少在歌舞伎狂言中展现出来的恶人，作为个体形像，缺乏实存的必然性。存在的根据诚然很肤浅。同时，它还是为了情节而随意塑造出的恶人形像。既然是刻意捏编出的恶人，其关键的根性与性格就散文化了，就成了搭配凑合式的了。默阿弥的作品之类，在这一点上，无疑存在着极大的缺陷，这是不容忽视的。何况其他的狂言作者皆同此理。由此，我从歌舞伎中怎么也发现不了真正的恶人。勉

强出现一些人们或谓之恶人的人，我还是无法从心底产生认同。只是在从戏路中辨明了一种特色，窃以为尚有进一步研究的余地。

4

结论自然是，从歌舞伎的恶趣本身，是难以发现人的本质的。不过一旦涉及到其中的丑恶行为，却每每给予我们激烈惨痛的快感。

歌舞伎所具有的另一方面的佳趣，经由官宦之手毫无情由地给砍掉了，如此一来，其外在的风采正在次第衰减。细想之余，憾何以堪！

1922年5月《演艺画报》

西洋舞与日本舞

近来的日本人，即使面对西方伟大的音乐家与舞蹈家的表演，也不再感佩得五体投地了。理由之一是，随着文学绘画等其他西洋艺术的陆续引进，我们随之对它进行了甄别，西方人伟大固然伟大，但在日本也有美妙的原生艺术，丝毫不亚于他们的艺术。譬如说，安娜·巴甫洛娃的舞蹈是世界闻名的，可是那种水准的艺术，至少日本人不会再大惊小怪。在我们这里也有菊五郎一类的大舞蹈家。随着对这些现象的逐渐认识，应该说诚然显示了一种良好的倾向。

不过说实在的，盲目崇拜西洋艺术之陋习，在普通大众中仍颇为盛行。对此我感触尤深的是，最近这一期间，当丹尼·肖恩一行人来到宝冢剧院之后，才过了两三天，石井漠兄妹的舞蹈便在中之岛公会堂登场上演。大地震之后徙居关西的我，基于一种对此道怀有的渴慕之心，到哪里都一次不落地

去观赏，这两次的所感所思实在无从比较。丹尼·肖恩剧团什么事都是美国式的，极尽豪华。在舞蹈者中，漂亮的舞女比比皆是，服装、小道具、背景都尽善尽美，因此看上去确实赏心悦目。可是圣丹尼斯小姐的舞蹈本身，决非什么高雅的具有艺术价值的东西，令人难以接受。尤其是夏威夷岛的火山女神的舞蹈、阿布尔·玛丽亚的舞蹈之类，最为媚俗。若是日本人，玛丽亚的舞蹈中是不会利用赛璐珞偶人这一道具的。不用偶人可能会表现出更加崇高的圣母形象吧。要而言之，那一帮人的所做所为，只不过是看在眼中觉得有趣的曲艺表演而已。

与此相反，在公会堂的石井漠兄妹的舞蹈表演，实在相当冷清。首先是观众可谓稀稀落落。舞蹈表演的只有漠先生、小浪小姐跟一位十一二岁的少女。而且他们只用钢琴演奏音乐，一身衣着简朴，在垂挂着黑幕的背景前起舞。然而在我观看的过程中，却完全被那饱具深蕴的象征性的表现吸引住了。无须赘言，漠先生的舞蹈跟日本原有的舞蹈迥然不同。其技巧是取自西洋的，伴奏的曲子也是西洋的，然而其中所洋溢的情感却纯粹是东方式的。我以为这才是日本人独创的真正的新舞蹈。尤其是《面具》、《奇妙》等作品所表达出的幽默感，确乎是迄今为止所有的舞蹈中从未有过的。小浪小姐的《恼影》、《梦魅》中所蕴含的暗示性的优雅委婉，题为《无伴乐舞蹈》两部习作的冥想性的力度，不妨以之与丹尼·肖恩粉墨登场的《虐恋》那种傻兮兮的“无伴奏舞蹈”略加比较，其优劣自现。石井他们的舞蹈叙述的是东方人的烦忧，隐隐恻恻地诉诸我们的心灵，令心中的一切无法藏匿。细想之下，石井先生作为东方艺术家，如今可谓臻抵炉火纯青的得意之境。近年来我看表演从未如此惊讶与激动过。石井先生与各式各样的困窘艰难做抗争，如此坚定地向自己的艺术高峰奋力精进，在这一过程中，我一旦想起自己毫无作为，抚今思昔，难

免忸怩、汗颜。

石井先生再度光临大阪，将在道顿堀的松竹座举行公演。我力劝当地的人士，“既然对丹尼·肖恩之流倾巢而动，不妨一观石井先生的舞蹈，你才能知晓真正的艺术为何物”。真正的艺术品本应该观众少一点，静静地沉稳地观赏为好。在松竹座那种吵吵嚷嚷的地方，能否表演出韵味，我心中颇存疑虑。不过我想以石井先生之真挚大可无妨吧，我衷心希望他们不为流行风气所动，像公会堂时一样严肃地表演。

顺便说一声，我这个人对松竹座的当事者素来颇多不平。一般情况下，该馆电影的转换是非常迅速的，甚至一天会转放四次（在东京的常设影院就是星期天也只放三次）。如此一来，再优秀的影片（譬如像《巴黎女郎》之类）也全然没有价值了。而且它还不是前来剪票，而是一张一张地收走，这也太不相信观众了吧。若是前来剪票的人他们躬身屈腰的礼节倒还是让人心许的，而如今也不管你正在观看着呢，突然傲然地伸到你鼻子跟前，令人恼恨不已。过去放映《巴格达盗贼》时，已经没有座位了，还一个劲地卖票，他们的解释是“既然卖了就不再退了”。从那以来，我尽量不去松竹，而改去神户看电影。除我之外，此类人士还不少呢。也许在日本正因为没有比它更规模宏大的常设影院吧，因此我想，为了大阪的名声，为了松竹座本身的名声，那种做法最好早日根除为好。

1921年11月《大阪朝日新闻》

饶舌录

1

我预先声明一下，十一月份的《改造》杂志预告我将自新年开始担纲负责“文艺时评”栏目。其实我从未打算搞什么“时评”。所谓的时评，就必然带来怎么着都必须把每个月的小说跟戏曲通看一遍的义务。这一点与担任时评本身相比，是一件俗不可耐的痛苦工作。个中丝毫没有现代作家的作品压根儿不值一读之类的原因，而是像我曾经在《艺术一家谈》中所表述的，文艺作品的鉴赏，仍然是在它发表过之后搁上一段时日为好。评论作品跟社会新闻报道是不同的，因此既没有费尽周折收集最新消息的必要，而且各位作家也不可能每个月都写得出杰作来，故而若是一一列举必定困惑不已。而且

所谓的发掘新人哪，发现隐匿的天才呀，正是评论家的己任，而且还能大大地满足他们的虚荣心。对这种责任跟野心，我主动表示全线放弃。即使认为我狡猾我也不会在意。或许对后辈确乎显得冷淡，而为了发现一个作家，既然没有那么多空闲去阅读成百上千的平庸之作，对不太热情这一批评，我一开始就表示了歉意。其它作品也委托给适当的评论家为好，哪怕是世人广为注目的热门作品，我也是事后慢慢品读的。而且也并非出于非读不可的理由，仅只是兴之所致随手翻阅的程度，多数情况下不做什么奢望。

如是之故，每期我会针对文学艺术写上点什么，充其量不过是任由情思激荡的喃喃自语类的一家之言，因此不会限定什么标准跟范围。前一阵与正宗白鸟先生晤面时，他曾经忠告我说："你从明年开始担纲为《改造》杂志写时评，把时评写出来必然会引起形形色色的人们议论纷纷，而且总不能默然待之，置之不理，只好接受论争，就会在不情愿之中自然形成活跃于文坛的形象，确实有碍清听哪！"诚如斯言，则为大谬！这些琐事我是应付不了的。于是，我尽量留意不得罪于人，万一有谁不依不饶，紧抓不放，我也不会与之交锋，此点敬请宽宥。无论是前辈还是后学，在这一方面均缄口不谈，以默相对，所以预先希望各位承让。

好了，预先布了条防线，接下来写点什么呢？说实在的，开张时总想抓点什么核心的问题，来一阵穷追猛打，"新官上任三把火"嘛！无奈新春早至，连日屠苏频饮，头脑生疼。本月就权当悠悠漫步，逍遥一回，信笔由缰吧！

2

不知怎的，最近我染上了怪毛病，自己创作也好阅读别人的作品也好，若非虚拟之事便觉得兴味索然。把事实原封不动地当做写作的素材的作品，即使不完全是那种写实性的作品，我也是既无心去写也无心阅读的。我不去读每月的杂志上发表的现代诸子百家的大作，这层因素是相当深的。当我略略扫过开头的五六行，一觉察到“哈哈，写的是他身边的小事嘛”，就不由分说地讨厌起来。出于个人的兴趣或是消遣的余味我也读得下去，可是那种好作品太少了。那种以身边的琐事跟作家的经验为铺垫，十分公正不行偏袒地，径直引人入胜的作品简直是凤毛麟角。只有几年前读过的永井荷风先生的《雨潇潇》跟近松秋江先生的《黑发》，惟有这两部作品沉淀在我记忆的长河里。如此说来，会让人产生嫌疑，授人以柄，似乎让人觉得我本人已抱定这种态度，即小说仅限于虚拟的题材，非得像无中生有般一展塑造之能事不可。其实不然。事实上，小说嘛肯定是什么都可以写，只不过我于近年兴趣有变，乖戾古怪较之朴实无华，有一股子邪气较之天真无邪，还有尽量用心雕琢呕心沥血之作，更能引起我的好感。或许这是不良的趣味，既然发展到这一步，也就顺其自然好了。以后就依循这一倾向往前推进吧。

因此我尽量阅读取材于同现代疏远的题材的作品。历史小说呀，荒唐无稽的陈年旧事呀，写实作品也是半个世纪前的作品，或者即使是现代作品也是同日本社会相当疏离的西洋的作品，感觉到所见所闻的是一种空想的世界。去年我涉猎的大部分是历史小说，日本的作品里面中里介山先生的《大菩萨岭》，西方作品

里乔治·摩尔的《Heloise and Abeland》跟《Ulick and Soracha》（这两部作品的书名如何发音呢？前者可读作《爱洛伊斯与阿贝拉尔》，后者可读作《尤利克与索拉哈》吧），斯汤达尔的《The Charterhouse of Parma》（《帕尔马修道院》）跟《The Abbess of Castro》（《卡斯特罗的修道士》），此外还有一两篇，对这些作品在多种意义方面怀有雅兴。

介山先生的《大菩萨岭》如今已经是好评如潮，就我所知，最早对这篇作品予以关注的是泉镜花先生。

"它不是一部一般的通俗小说，其意趣颇有变异。你无论如何要读一读它。"

泉镜花先生如此表述，予以鼓励，确实是在 1918 年至 1919 年的时候。是先生跟里见先生还有我三人，一天夜晚在赤坂的会客室里畅饮时的旧事。当时泉先生还讲了一下故事梗概，我竟然忘得一干二净，从它在《大阪每日新闻》上刊出之后，我重新通读了以前的章节。当然不是一气读下来的，一次是滞留在奈良酒店里身患感冒卧床不起时，蓦地想起遂取来该书的第二卷与第四卷阅读；第二次是在家中，阅读了病中未看完的部分。幸亏这本佳作抚慰了我无聊的心绪，为此，我必须对介山先生予以感谢。而且对泉先生所谓的"不是一般的通俗小说"的观点，不用说我也有同感。首先是文章有格调。那种所谓的"这是什么什么"的写法里面，总有几分遮遮掩掩，虽然落笔稍显粗疏引以为憾事，其中反而沉淀着从容不迫的优雅气度，或许比演技高超却格调低下的作品好上天远地远。在介山先生的《大菩萨岭》大行于世后，相继出现了模仿此作的泽正式的武打风格的作品。近来还是所谓的大众文艺的读物颇为时兴，而如此高屋建瓴、气宇轩昂的文章自此不再得见。试想一下，《大菩萨岭》并非一般的通俗小说的原因，其实就在于它的气度。什么情节如何呀、性格怎样

呀，都是第二位的问题。据我所闻，介山先生曾为模仿者纷纷粉墨登场百般气恼，不过在这一点上介山先生已足可慰藉了。

而且这部作品并非打打杀杀热热闹闹的刀剑趣味的武侠小说。打打杀杀闹闹腾腾只不过是最浮表的东西，在它的深处流淌着的，便是以机龙之助为中心的坚冰一般的冷峻讥诮同锥心刺骨的凛凛寒气，何其清萧肃杀。当大家传说菊池宽先生要把这部小说改编成戏剧时，我以为这确非菊池先生的领域，而是隶属于佐藤春夫先生的领地。春夫若有改编戏剧的才华，其中的某一场面，比如说老街的备前铺中阿丰自杀身亡那一节，以及龙之助在船夫与兵卫的小屋中隐迹匿行的那一段，若是把它改写成一幕戏曲，或许会把贯穿整个作品的萧杀之气烘托出来吧。我总是认为，如果是我来改写的话，必会显出些许暖色，此等功夫非春夫先生不可。

作品中登场的人物大多会被描绘成固定的类型，到了个性这一层就没有再加以挖掘。其中，对女性的处理看上去火候不够，阿丰、阿君、阿雪等都让人感觉形同一人。然而不可思议的是，惟有机龙之助的个性刻画得栩栩如生、入骨三分；凡是龙之助登场时的场面必定光彩夺目、光怪陆离。自古以来的鸿篇巨制，《水浒传》也好，《悲惨世界》也好，大量地描写人物成为它的主线，而对性格的描画之笔则寥寥可数。既然兴趣不在于此，那么也就无甚妨碍。总而言之，能够把主人公龙之助描画得如此活灵活现，作为这部长篇小说，其他的人物只是一些类型人也就足够了。窃自思量，机龙之助的性格的某些部分，或许隐潜于作者介山本人身上吧。既然并不注重什么内心描写，只要闪亮地登场亮相，就给人一种气壮山河的伟力。而且正因为它没有冗杂繁复的描写与说明，更加让人觉得生动感人。

那篇小说中，第一卷最为妙趣横生，越发展下去就显得空洞

乏味了，这是一般世人的看法。我却不那么认为。起初的段落因为是将事件逐一展开，看上去似乎妙不可言，可是笔力稍显粗略。以自京都至大和纪州地方为舞台这一部分，特别是“清姬的衣带”这一章节，特意运用了美好的背景，若是更为纤细入微地予以描绘的话就美不胜收了，对此我略表缺憾。不过当时作者尚青春年少也是强求不得的，随着第二卷第三卷的进展，笔触老到，逐渐娴熟自如起来。刊载于《大阪每日新闻》上时，正值黄金时期。同时由事件小说移迁为心理小说，所以它或许不为大众所接受。加上龙之助业已退场，于是全线崩溃，难以收拾，只是徒然地增加了不少冗长芜杂的场面。

3

如今写的是前期杂志的后续，在评述之前我想稍微岔开一下，就参加二月份《新潮》的集体评议会上我的评论略谈一谈。究其缘故，不外乎对上期我的意见，芥川龙之介提出了完全相反的看法。上期我写过，近来我的倾向是，小说须尽量精雕细琢，非是鬼斧神工之技巧之作则趣味无存。因此我对此颇感兴趣。依芥川先生的观点，我过于拘囿于奇诞警拔的情节，只想写些怪诞离奇之事、意想天开之事，类似迎合观众之事。这很不好。小说不是这么回事儿。情节的趣味性是没有艺术价值的。如此等等，他说的大意就是这样。

不幸的是，我的意见正好相左。情节的生动，换而言之，便是题材的组合方式、结构的灵活变动，是建筑性的美感。此中没有艺术价值的说法是武断了点（当然材料跟构架分别属于另外的问题）。无须冗言，并不是光有这一点才是惟一的价值所在，大

凡在文学世界里，我深信最为大量地获得构造学上的美感的便是小说。抛开情节的生动有趣，就等于舍弃了小说这一形式所拥有的特权。而日本小说中最为欠缺的，窃以为便在于这一构架的力度，跟把形形色色的纷乱无序的故事情节加以几何学式组构的才能。因此我特意把这一问题带到此处，我们一般日本人不只限于文学，在任何事情上，缺乏的难道不正是这方面的能力吗？有人遑论什么，缺少这种能力也没多大妨碍，东方自有东方的艺术。如此一来，选择小说这一形式就大怪特怪了。而且同样是东方，中国人跟日本人相比，我以为特别富于架构的力度（至少在文学方面如此）。这一点，只要阅读一下中国的小说与故事，谁都会自然明白。在日本，自古以来，并非没有情节生动有趣的小说，只是稍长的作品或是变异的作品基本上都是模仿中国之作，所以跟祖传正宗相比，自然基石不牢，歪曲变形了。

就我本人的作品而言，自己既已是一介日本人，不敢妄言夸大。只是在这方面抱有极大的兴趣，而且我自以为它一点也不是旁门左道。在芥川先生抨击我的“情节生动说”当中，或许与其说是结构方面不如说材料更为明确。他说我过分选择奇趣的材料，笑话我“太好了，我终于找到奇诞无稽的素材了”。他还认为，仔细一想，作者本人常常因此而沉醉其中，浑然不觉。于是便徒自创作荒唐怪异的故事，孤家寡人以此为乐。发表的大概是这么一番言语。当然对芥川先生的情况，我一无所知，我从老早开始就没有过仅凭一味空想而付诸创作的计划。即使世间不乏无聊少趣之事、行为不端之举、低俗下作之情，乃至相当鲜廉寡耻的虚荣之丑剧发生，比如像这一次的“克利芬事件”。而真正的艺术构想是从自己的胸臆流淌而出的，决非嗟来之物或是一时的心血来潮。这一点对方无法读破，是自己的笔力尚且稚嫩所致，而对上述情形我却是充满自信的。前一期我用过趣味呀怪癖等文

字，闲谈式地轻描淡写地带过，而我之喜好变异奇趣之事与佞妄僭越之举，窃以为其实来自更深层次。听闻芥川先生的那番言语，似乎是怀着鞭策他本人而并非是我的感情，既然如此，当然并非与我无关，我愿受其口诛笔伐。

所谓的作者受自己的作品中“情节的趣味”所迷惑，为此而理智不清、如痴如醉，他的这番形容，我以为果真能达到这等火候就太妙了。既然这一点跟各位作家的体质有因缘关系，不能一概而论，我本人则素来如此且坚贞不渝。哪怕我创作再乏味俗套的作品，如果不恍惚如醉就无法提笔。所谓的组合故事的情节，并不意味着数学式的计算。我以为小说结构仍然应该是自心底油然而升的。有关此事，可援引伟大的作曲家的事例，自古以来早已有此陈词滥调了。

此外还有“一般人即能明白的情节的生动”说法，小说既然是以大多数读者为对象的，这一点就根本无需申辩。如果不改变其艺术价值，最好是能让一般大众理解，这比不让人理解要强得多。只要不是以妥协性的语气说的。对声明过“不可轻视通俗”的久米先生之说（《文艺春秋》二月号），我鼎力赞成。

赞成之际，顺便说一声，对集体评定会上，宇野先生所言的《九月一号前后的事件》是无聊之作，对他的这一陈述本人亦有同感。的确，“它不是小说”。先生还说“看到这种大作，便知此人的文章古板而又俗套”，我对此不置异议。自己认为是恶劣的作品受到痛斥，跟自己认为是好的作品受到褒扬一样，令人大快朵颐。认为那种玩意儿饶有趣味，委实令人抑郁不快。

4

从上述意义上讲，我认为像《大菩萨岭》这样以情节取胜、有卖点的作品问世是一件大好事。反复炒作庸俗低级的评论，历来被视为比评论本身更为低劣，就是涂改在《大众文艺》的招牌上也不为人赞成。真正的大众文艺是出色的。莎翁也好歌德也罢托尔斯泰也罢，其作品均超世卓然，相当伟大，又怎么能说不是大众文艺呢！我们谨希望产生像小说《大菩萨岭》那种程度的创意与风格。其中我最喜欢的，是龙之助的杀人剑并未形之于表，却带出了肃杀的气氛。比如讲在甲府街头斗剑的段落，在大雾迷蒙的夜晚与米友会晤的场面，与盐尻岭的三位武士的相峙武斗中，不是浓墨重彩去描绘那场武斗，而是精细人微地描画躲进岭头小茶棚里的人们的恐惧，叙述佛顶寺弥助跟身负重伤的武士之间的对话，还描绘了步履踉跄着孤身一人游荡在草原上的龙之助的风貌；还有，不记得是前面还是后面，宇津木兵马在被野狼吞噬的盗贼尸骨上辨认出剑刃的痕迹。这些地方如果是所谓的“大众文艺”，肯定是不形之于表难以表现的场面，可是作者全部通过侧面描写，曲折迂回，反而平添了肃杀之气，这种高明的手法是不容置疑的。接下来，移迁至白骨温泉，龙之助的眼疾时好时坏，像是痊愈又像是毫无进展，那种砭人肌肤的冷冰冰、湿漉漉的气氛简直钻心透骨。与此相映衬，是天真无邪的年轻美貌的阿雪姑娘，这种写法虽说是老生常谈，作为反衬，仍在某种程度上取得了成功。龙之助独自踟蹰在山路上，用路边涌出的清泉擦洗眼睛的一节，可谓压轴之笔。我读着读着，恍惚觉得眼睛给凉水洗得凉津津的。龙之助是去杀人的，而最后龙之助到底杀没杀，

逐渐模糊不清，作者故意淡化，使它显得模棱两可，结尾处是无比荒淫的风流寡妇跟掌柜令人捉摸不透的死法，此笔甚妙。如此一来，就愈加痛惜前面笔致的粗略了。“清姬的衣带”那一段跟“老街”那一段，我真希望作者能再写一遍好让人品读。

5

《大菩萨岭》次第演变成心理小说，所以情节开始冗杂漫长，结构欠缺紧凑，这且无可厚非。就结构这一点，最近令我大为惊讶的是斯汤达尔的《帕尔马修道院》。这部小说英译本是五百页左右，译成日语是一部超过一千页的大长篇，它起始于滑铁卢战役，以意大利公国为舞台，故事的情节可谓复杂多绪、极尽缠绵悱恻，重重叠叠，且波澜壮阔，却一点也不予人以冗长无聊之感。不用说它精简压缩得太厉害，让人觉得似乎太短了。从开篇到滑铁卢战场多少予人以枯燥无味之嫌，不过斯汤达尔本来便是位刻意平淡枯燥、注重简约的写法的人，这一点在这部小说里，随着你不断阅读下去，反而带来了紧张感，收到了意想不到的成功。如果在这一内容里，加入长篇累赘的对话，浓墨重彩地描写景色，如新闻小说式的写下去，把它扩充成《大菩萨岭》的长度与篇幅，是不在话下的。也就是说，把如此庞大的题材紧密地浓缩在五百页当中，几乎是一页纸一页纸地将成百页的内容充塞其中。因此，简直密不透风，水泄不露，笔笔见功夫。把盘根错节的大事件的赘疣加以删削，滤其膏脂，榨其血汁，只剩骨骼一副，确实予人以此等感受。而且，其中登场的王侯将相才子佳人的性格悉皆令人惊叹般地历历鲜明，各有千秋，实在是伟大之作。主人会法波利乔自不用说，宰相莫斯卡伯爵，也描写得相当

成功。假设紧抓住一个小国的宰相，把他种种复杂多变的特征，如伸缩自如的伟大性格、机敏谋略、聪明、热情、嫉妒、恋爱等一一加以刻画，着实是件了不起的工作。可是作家却极为简洁明了，从行数上讲也就是区区十行二十行左右的描写，就干净利落地清清爽爽地交代完毕。在情节上不得不存在的偶然事件，层层叠叠，堆积如山，高潮过后还有高潮，一浪高过一浪。在这种情形中，一旦出现多余的色彩跟形容修饰，总予人以玄虚不实之感。只从架构上去予以记录，反而增添了现实感。小说的技巧，要把虚幻不实的写成真实不妄，或者把真实存在写成似虚似幻，只好用尽量简洁、枯淡的笔法。这是从斯汤达尔处学来的深切的教训。

此外，斯汤达尔还创作了诸如《卡斯特负修道士》跟《The Cenci》等短篇，仍然是以非同寻常的偶然事件作为题材的。在《卡斯特罗的修道士》的最后段落中，作者是仅仅以一行半来结尾的："乌高奈尔走了，接着又匆匆回来了，他发现爱丽娜断气了，一把匕首刺在她的胸口上。"让人顿生跟阅读中国古典文学譬如说《史记》般的感觉。小说中主人公们的故事，采用恰好跟类似预审调查书般的记录法，人物场景的变动极尽精妙，无能出其右者。这种程度的作家的作品，除了《红与黑》跟《恋爱论》之外，其他作品一概未介绍到日本来，实在不可思议。或许是缘于人们认为这种情节有趣的作品是小说的旁门左道吧。读过他的作品后，我马上去阅读金斯利的《哈贝霞》，让人觉得不忍卒读，只觉相当乏味，毫无助益，肤浅之极。跟斯汤达尔相比，梅里美等人也大失光彩吧。若以此回眸日本，内容固然有天壤之别，我以为幸田露伴先生的《命运》、《幽情记》以及《古董》等作品，确实并不逊色。

6

过润先生翻译过《一个青年的自白》，乔治·摩尔似乎也一向在日本没有人缘，名声不响。或许因为这种异端小说像是一种永井荷风般的风格（当然略有差异），跟社会没有多大关系吧。而且乔治·摩尔的特色就在于它半数以上的名篇的韵味，译本水平如何不得其详，或许译成日语反而乏味无聊吧。

摩尔的作品中，无论如何还是自传性作品最为出色。《一个青年的自白》与《Memoirs of My Dead Life》。我特别喜欢后一部，某年的夏天在箱根的湖畔阅读它时，身心恍惚，废寝忘食。《一个青年的自白》也是在冬天寒冷的夜晚炭火熄灭之后还浑身颤抖着彻夜品读的。那已经是三十六七岁时的往事了，我依旧记得与二十四五岁的和辻哲郎、木村庄太、后藤末雄、大贯晶川等一起秉烛长谈文学艺术时的兴奋。前者是作家老年的追忆，在情调上可以说是西洋的《雨潇潇》。开篇的伦敦春日街景“Lover of Ore-lay”的段落中恋人的窃窃私语，老年寄宿生活的清寂无奈，人生的酸甜苦辣，可谓五味俱全，令人百感交集，荡气回肠。于是我傻乎乎地喜爱起摩尔来，阅读起他的非自传体小说《A Mummer's Wife》和《Esther Waters》来。我深知跟崇拜巴尔扎克的人大不相同，这些小说全是地地道道的写实作品，多少觉得跟德田秋声先生有类似之处，只是题材迥然有别。思及这位诗人式的作家竟有如此功夫，不竟深感意外。最近出版的两部历史小说，情节简单，结构配置上虽然不够精妙，跟自传体小说一样，均为诗情横溢的浪漫情怀，跟《爱洛伊斯与阿贝拉尔》一样，两册合起来为五百多页，令人不知餍足地受其吸引。两个人从中世

纪的巴黎一带的城市琉·德·香特尔私奔到奥尔良的情节，令人一读三叹，类似有幸闻听净琉璃中私奔的情戏的佳趣。而且对话也不一一起行，连引号都不用，一直是叙述文字贯穿始终，连“He said”、“She said”的断句都没有，两人的语言被编织在一个长句中，大开一代为文之新风，类似中国以及日本的故事体的写法。《尤利克与索拉哈》只是一条长线延伸下去，而且采用的是我不大熟悉的爱尔兰古语，令人稍感乏趣，文体则与前者相同，每个部分依然美不胜收。如此这般，不是以情节取胜而以氛围跟情绪动人的历史读物，委实难以割舍。反过来，若试用此法去写长篇则为难事，跟听义太夫跟平家琵琶能聚精会神地听上十段一样，得有点真功夫。

摩尔已经六十几七十以上了吧，详情不大清楚，肯定是年事已高了。如此筋骨的老人，到了这般年岁还能有进行此等劳作的精神，确实跟西洋人的体质有关。

7

本月想就所谓的东方主义略谈一谈。其实此事并非闲谈，最好是分好次序有组织地予以发表才好。曾经一度我就试想写一篇这方面的文章，可是论文既非我之所长，而且眼下连整理思绪的闲暇都没有，所以还是让我如《饶舌录》式地，想到什么就零零散散地谈点什么吧。

首先所谓的东方主义所指何物呢？这一点自己也不甚明了。简而言之，东方式的趣味，事物的思考方式，体质，性格，不知说成什么比较合适，并不单单只限于文学艺术，在东方，从政治、宗教、哲学，直至日常饮食中的琐事以及衣食住行的细枝末

节，毕竟存在着跟西方不同的独特的事物。至少东方人应该是深谙于此的。我指的就是这一点。东方主义中，实用主义这一词条，予人以有欠稳当的感觉。用英语讲就是 orientalism，名字之类怎么叫都无关紧要。我想表述的，你继续读下去，自会洞若观火。

就从浅显的例子说起吧。我是一个嘴馋好味的人，就先从食物加以说明吧。西式料理这种东西，在如今的日本已成了质劣价廉的食物，在我孩提时却并非如此。西式餐馆也不如现今那么多，加上品尝的机会也少，所以比起日本料理，西洋料理更可口诱人。在我最早的记忆里，约摸五六岁的时候，在日本桥蛎壳街的家中，当时从位于铠桥附近的吾妻亭（现在应该还存在），去买过牛排跟油炸蛎等一饱口福。提起那么早的事情还那么记忆犹新，是因为我当时孩提的心中曾想过，如此美味可口的食品简直世间无双哪！对我而言，一切都是奇珍异宝、美味佳肴。在味觉还不怎么发达的幼小时期，对食用什么都并不觉得怎么开胃的我，头一次尝到了美味的吃食。至于黄油跟色拉汁，那就更是令人垂涎三尺的美味，对一年到头能品味这种食品的西洋人，当时真是钦羡不已。

当时我家中每月十号值逢祖父的忌日，到了那一天，就会在佛坛前摆放好祖父的相片，奉上供品，我们就可以吃到供过的食品了。或许父母是为了让孩子高兴吧，竟然在不知不觉间形成了把西式的煎蛋卷当做祭品的习惯。于是我总是翘首期盼着每月十号的来临。同样是鸡蛋，软煎蛋卷的味道就是跟摊鸡蛋的味道完全不同，可口程度更是没得比。“小娃子吃点西式食品有好处，就算利用了一下我爸他老人家吧。”父亲时常操着一口老江户人的腔调揶揄道，不过确实情同此理。当时小学朋友中有一位名叫W的体质虚弱的同学，那个孩子为了摄取营养，每天晚餐都吃

西洋料理。于是跟我在户外疯玩了一通傍晚时分回家时，他在茅场街的一家名为保米楼的西式料理店前走来走去，订好自己喜欢的食品才回家，这已成为家常便饭。我不知对这位 W 是何等的羡慕。毕竟我一个月只能吃上一次西式食品，而 W 是每天每日，随心所欲地变着花样取用他喜欢的东西，品尝个够。

事例固然浅近了一点，每每思忆至此，觉得东京式的、至少是日本式的食品味道略微过头，无法刺激孩子的胃口，与此相反，西洋式的则正因为刺激性强，让人一下子就能清楚地明白其味道。在父母亲问及这种生鱼片味道鲜不鲜，这种汤汁口味如何时，我总是一问三不知，不知所云。我当时想大人们真是爱讲些铺张浪费的事，什么样的生鱼片嘛，还不都是同一种味道嘛。

就画画我也有类似的体验。我们家是下街的商人出身，不可能有什么珍藏品，顶多也就是能亲近到浮世绘的版画跟草双纸风俗画之类的程度，或许是这个缘故吧，对日本画绘画的优美几乎可以说从未感受过。在我的脑海里印象最深的一次，是一张贴放在闲置的厢房壁龛间的圣母马利亚像。这事兴许是因为祖父晚年成为耶稣教信徒，是祖父的遗物吧（过去我曾在哪里写过此事）。而且它必定是西洋的名画的复制品无疑，那张镶嵌在相当气派的镜框中的略呈晦暗的画像，以难以言表的崇高气质、惊惧跟美丽震撼了我。对此，少年的大脑或许把握得不那么确切，然而，其中隐含着所谓的“永恒的女性”的氛围，我隐约朦胧地感同身受。如果当时我给领到奈良跟法隆寺的佛像前，肯定不如对圣母马利亚像感受那么强烈。提起庙宇，仅让人觉得是芒草香味的阴郁憋闷之所，会将推古天平的佛像、正殿的五百罗汉跟偶人街的大观音像混同一谈。而让孩子铭心刻骨的，首先是让孩子接近事物去进行描画，跟活生生的人们神似形肖才是最为必要的。有远近测法，有光线的阴影，还有距离跟质量的实感，如果这一切都

不能真实地充分地予以表现，要打动孩子是相当困难的。看过日清海战日俄战争的展览画，认为它是非常了不起的名画的孩子或许不只我一个。那张圣母像，如今想来到底理解到什么程度也不大明白，不过跟日本画相比，更为写实逼真是无须多费口舌的。孩提时的我，最初被其中所体现的真实感所打动，正因为如此才懂得了其中的美丽与高贵。

8

我时常在作品中写到，东方趣味并非纯真朴实、并非天真无邪，而是在某处存在着乖戾的、病态的因子。这一点是通过小说中的人物之嘴说出来的，并非是我现在的意见，不过这一点，即西洋艺术容易深入孩子的心坎，确实值得一虑。众所周知，孩子正直诚实，像一张纯洁的白纸。那种感觉异常敏锐，活泼有趣，在某些场合，甚至能展示出超越成人的鉴赏力。孩子不大明白的，是人情世故、学识、有关性欲的问题交错在一块的场合。形式单纯的事物，孩子跟成人一样眼亮心明。其证据便是，孩提时代所读所见且趣味盎然的事情，成长为大人后也基本上兴趣不减。优美的童话对大人对小孩都一样妙趣横生。不单单是别把小孩当傻瓜糊弄，孩子的鉴赏力可以说反而更加纯粹。而且孩子们十个人中足有十人都喜欢鲜明的西洋趣味而不是沉郁的东方趣味。

在此，最显著的事例还是音乐。如今西洋音乐跟日本音乐基本上很接近，在我少年时代两者却是截然分开的。提起当时的西洋音乐，是相当幼稚的，只有嘀嗒咚锵闹腾腾的乐队。即使如此，当时闻聆此乐，孩子的热血便会奔涌，心潮澎湃，心不由自

主地升腾起来，用脚踏起了拍子。与此相反，日本的音乐又怎样呢？传到我耳鼓的有表姐妹们练习弹琴时清寂的琴音，妹妹弹的《静候长宵》和《黑发》，父亲酩酊大醉时哼出的爱情小曲，在戏剧的台词中听到的抑郁忧怨、沉重苦闷、催人泪下的铮铮响的三弦声。这一些又如何足以打动一个孩子的心呢！简直是一个跟孩子的生活毫无关联的世界。如果偶尔有打动少年内心的曲子，或是令他们天真烂漫的心转而徒劳地变得厌世，使其染上卑俗之气，总之是坏的影响有余，而根本谈不上好的教化。至于那些视为比俗曲更为高尚优美的民谣，就更甚一层。如此这般，窥一斑而见全豹，仅从一则相当影响少年的心灵的小事来分析，令人不禁觉得西洋艺术比起东方艺术更为健康，是在人间正道上阔步向前。

9

人们常说，西洋文明是物质化的，东方文明是精神性的。在我所了解的范围内，最为热心、每逢时机就大加鼓吹的，是印度的泰戈尔先生。过去美国的约翰·戴维反驳过老先生的学说，说东洋人的精神性或是道德性，到底意味着什么呢？东方人将舍弃浮世、隐遁林泉、独行独往、耽于冥想的人称为圣人，誉为高洁之士。可是在西方却不认为这种人是什么圣人什么高士，认为只不过是一种自私主义的表现。他们把那些勇敢地走上街头，施予病人以药剂，惠赐穷人以物资，为增进社会大众的幸福而不惜牺牲生命辛勤工作的人，称为真正的道德高尚之人，把那种事业才称为精神性的伟业。我想，西方人说的大概是这层旨趣。我对戴维不可能一概表示赞同，而对泰戈尔先生之所言契合之处倒是更

多。只不过如果一开始就僵化地走极端，认为东方是精神性的，西方是物质化的，恐怕一个事例也举不出来。诚然，印度产生了伟大的佛教哲学。然而在西方，从希腊以来，不是诞生了一套严密规整的哲学体系吗？若是有人诘问与柏拉图和康德堪可匹敌的人在东方有吗？我想我们无法顺口就举得出大名。不仅如此，在我们今天的头脑中，同印度的哲学相比，希腊和德国的哲学理解起来容易得多。毕竟中国春秋战国时代的哲学，和宋代的理学等，与西洋哲学高屋建瓴的雄伟架构与深奥相比，是无法望其项背的。才疏学浅的吾辈懵懂无知，其实在最为物质化的美国，就有一位瓦尔登湖畔的隐居者梭罗。泰戈尔先生所言的那种程度的圣人高士，若猎幽搜奇，在西方也为数不少。简而言之，除了释迦、基督跟默罕穆德三大教主是出自亚洲之外，称颂东方是比较精神化的证据就不再有了。只是跟西方相比，物质方面稍逊风骚，因此精神方面才显得突出了吧。像泰戈先生那样诅咒现代物质文明，表示极端的蔑视固然未尝不可，如果彻底地推行这一理论，所有近代科学史上的发明跟机械都不需要，连火车、电车、无线电、飞机都不再需要了。如此不太方便的生活真的没有妨碍吗？首先老先生自己不就在享受物质文明的好处吗？作为排斥物质文明的结果，自己的祖国沦亡了也没有关系吗？在这些是非问题上，却见不到半点阐述。如此说来，全是装蒜摆谱，强词夺理。先生在西方大受欢迎，在美国那边更是受人爱戴，其原因不是因为他的思想与学识，而是他俨然圣人般的优雅风度，而且有赖于他美妙如诉的英语发音的感染力。东方人越是伟人越沉默如金，决不向外张扬显赫。在美国那边如日中天的日本人中一个正经的人都没有。净是擅长对绅士淑女溜须拍马、阿谀逢迎、自我炫耀的虚伪之徒。泰翁在印度本土人缘并不太好大概也事出有因吧。

还有一位可称之为东方主义的护法神的名人，便是中国的硕儒辜鸿铭先生。此君极端排斥现代文明，力倡东方的精神文明，跟泰戈尔先生一样特立独行，谓之虚张声势亦实为不可。此翁常言，东方经济是以消费者为主的经济，西方的经济是以生产者为主的经济。可是这类经济学的书籍在东方有吗？依靠这种经济手段能跟西方竞争吗？对这些问题的解释根本就找不到，总是不置可否。像我这般跟政治经济疏远的人，若不细加指教一番无法心里踏实。只不过辜先生跟泰翁不同，即使在他人身上无法通用，自己仍以身作则，抱定一往直前的、顽冥不化的、一意孤行的、义无返顾的老式东方人的信念。我曾经在《女性》杂志上拜读过他的肯定中国的一夫多妻制的高论，说是一夫多妻从中国家庭的实际情况分析，并不是那么有欠道德，也不是会给妇女带来不幸的制度。既然他们的家事能处理妥当，就让他们保持原样好了。正是在这一点上，他既没有争辩也没有说教，在将古老的习惯原封不动地加以移植，不做任何改动这一点上，反而具有吸引他人的魅力。或许辜先生算得上一位伟人吧。

简而言之，这些文化精英们极力排斥西洋文化，也是为了振奋日渐萎靡的东方人的内心。公平去看，在迄今为止的社会中，西方比起东方对人类的进步所作的贡献大得多。东方人中不少人是受西方人的启发、指导，蒙恩受益，很遗憾这一点是无法否认的。我们与其强调我们食之无味的死不认输的犟劲，不如以东方人的谦逊的美德去礼赞西方人的功绩，这才是极为恰当之举。

10

一方面，我做过如上的思考。

然而在另一方面，东方文化在古代也有远远超过西方的兴旺时期，因此将来某一天那个时代再度光临也未可知，直到能超越西方那一天为止，至少我们东方还必须发挥东方特有的文化，否则东方人将无法生存。这一想法，是我近来冷静而痛彻的感受的结果。

有关这一点我忽有所忆，针对中国趣味，我曾经往《中央公论》寄过一篇短小的随笔。现将短文摘抄如下：

所谓的中国趣味，如果单是略谈趣味未免听起来太单薄肤浅，而且似乎跟我们的生活异乎寻常地有着深深的关联。我们今天的日本人看上去几乎吸收的全是西欧文化，而且有同化于它之势。而在我们的血管深处，所谓的中国趣味，仍然意想不到地植根极深，对此我惊诧不已。到了最近，我成为此一感受尤为深刻强烈的一位。我固然也是其中的一分子，而所有将东方艺术视为不合时宜的垃圾不放在眼中，而只对西欧文明充满憧憬顶礼膜拜的人，到了某一时期还是会回归日本趣味，进而趋同于中国趣味，几乎是很普遍的事实。特别是在留过洋的人中似乎就更加多见。我主要谈的是艺术家的范畴，其实今天年岁五十以上的绅士中，那些或多或少秉具教养的人们所拥有的思想、学问、趣味，说起来大体上是以中国文化传统作为基调的。政治家、学者、实业家中的古风犹存者，可以说试作一两首拙劣的汉诗，研习书法，尽管程度不同对书画古董比较亲近的亦不在少数。他们都是从孩提时代起在他们的祖先世世代代相袭而学的中国文化中成长的，虽然一度处于饱受西洋文化浸染的时代，一旦上了年岁，便再度回归到祖先承袭下来的思想体系中。“如今，中国艺术的传统已经最早在中国绝迹了，他们在日本尚有残余。”这是一位中国人的喟叹，我曾经从友人那里听说此事。这一席话确实捅破了

一层事实。不过中国自身呢，如今中国的知识阶层恰如日本的鹿鸣馆时代一样，正暂时迷醉于欧美文化中不能自拔，所以我想他们不久便会迎来对国粹保护主义冷静觉醒的时代。在像中国这种拥有独特的文化与历史、而且国情保守的国度里，可以想见，那将是更为明显的事实。

我对如此饱具魅力的中国趣味，感到一种不可思议的钦羡，仿佛在凝望着故乡的河山似的。同时，心中颇觉惶恐。究其因由，外人或许不知，在我的身上那种魅力大大地消磨了我艺术上的勇猛精进之心，麻痹了我的创作热情。此事留待他日再详加记述。中国传承过来的思想跟艺术的精髓，是静态而非动态，此事我觉得似乎大势不妙。只要是自己特别受到诱惑的，就愈加担惊受怕。在我孩提的时候，就是到汉学私塾上学，母亲还教会了我《十八史略》。与最近的中学教授枯燥无味的东洋史的教科书相比，那些充满饶有趣味的教训与逸话的汉文典籍，真是无法测知到底对孩子有多大裨益，如今我仍然是这么认为的。那之后我曾经到中国去游玩过一回。我虽然对中国感到惶恐，可是在我的书架上有关中国的书却一个劲地增加。我一边谋算着别再买了，一边翻开二十年前爱看的李白跟杜甫的诗集。“啊，李白跟杜甫，是何等伟大的诗人哪！莎翁也好，但丁也好，能有他们那么伟大吗?”每次品读，我总是情不自禁地被他们的诗歌美所震撼。迁移到横滨来，从事电影的工作，住在西洋风味的街上，宿在西洋酒店里，但是在我办公桌的左右两侧的书架上，跟美国电影杂志一道，还有高青邱与吴梅村的诗文集。当我为工作或创作而身心交瘁时，往往随手取来那些杂志跟中国人的诗集翻阅。翻开《电影杂志》、《影视天地》、《摄影杂志》，我的空想便直奔好莱坞电影的世界飞去，感到一种无可遏止的野心在全身升腾，可是一旦翻开高青邱的诗章，哪怕只接触一行五言绝句，就顿时沉浸到闲

静清寂的境界中去，生发一番慨叹："新鲜的事物是什么玩意，创造又是什么劳什子，人类所能抵达的心境的极致，最终不就尽在这五言绝句中嘛!"我于是诚惶诚恐。

今后我将何去何从呢？现如今，我努力跟中国趣味进行着不懈的反抗，可仍然不时抱着想一睹双亲慈颜的心情，悄悄回到心灵的故园，此事常常反反复复。

撰写此文已是五六年前，这种诱惑如今不仅没有变化，反而渐渐强化，愈加深厚。孩提时候是觉得煎蛋卷比生鱼片可口，可现在截然相反。就像曾经在哪里写过的，举凡所有的食品中，最难下咽的便是西洋料理。酒也许是靠近滩五乡的缘故，最终还是日本酒最为香醇可口。看一眼全体日本人的肤色，就觉得西洋的料理跟餐桌的器具多少感觉上疙疙瘩瘩的，并非浑然天成。漱石的《草枕》小说中讲过，西式点心当中根本见不到羊羹般色调深沉的食品。事至如今，我才想起这句话。对于西洋人白皙的肤色来讲，那种明亮而又爽洁的东西确实互为映衬，对东方人的黄皮肤而言，深沉的颜色才相匹配。日本人漫无目标地兴建方糖块般的洋楼，穿上花里胡哨的服装，细想一下，就跟拼命努力地使自己的生活变得丑陋不堪、不伦不类无异。而日本的崇洋媚外其实就是对美国的崇媚，因此更加让人不齿。试想一下，身矮腿曲的我们穿上年轻人喜欢的所谓潇洒的服装，俨然成了猿人。

变成猴类也实属无奈，关键是居住在幽明的住宅里穿着不灵便的衣服，我们就会在生存竞争中败下阵来。可是有人认为，如今正值过渡期，如果大量奖励运动，为了不输给西方人而锻炼体格，到了下下一代就不会再是猴子了。放弃自己古已有之的特长而去模仿他人者从来就没有成功过。模仿者永远只是在步创造者的后尘。只要一直模仿西洋，就是猿人进化为人，结果也还是无

法赶超白人，无法凌驾其上。

11

我在横滨时，有一位从小时候开始就前往美国接受美国式教育，从哈佛大学文科毕业荣归故里的绅士。这个人已经讲不出流利的日语了，相反他的英语却是顶呱呱的："在横滨的这帮外国人都浅学无知，真伤脑筋。他们甚至连他们自己国家的文学跟历史都不了解。当他们夸奖我的英语时，我反而心里发慷。真想放声嘲笑他们，我可是比你们还更多更深地了解你们的文化呀!"有一次，这位绅士在我家跟一位青年会晤，进行文学交流。毕竟是出自西方的名牌学府，而且他本人也时常以此自矜，青年一开始十分尊敬这位绅士，抱着诚恳的讨教的态度进行求教，岂料青年反而比他更加详细地了解欧美的文学。青年口若悬河地吐出绅士闻所未闻的片假名的外国姓名，还吐着烟圈。在青年回去之后，绅士惊讶不已地告诉我："那位小伙子是什么人，学识倒是蛮广博嘛!"这位青年当时是担任电影制片人的助手什么之类的职务，根本不是什么新进作家也不是什么有志于文学的人。绅士刚刚回国，不知社会实情才不胜惊讶。如今的日本青年哪怕是不喜欢文学的，都基本上具有这等程度的学识。他们虽然不了解东方的不朽传统，却大量阅读了众多翻译书籍。或许在这个世界上，再也没有像今天的日本青年般如此热衷于外国的文学艺术的吧。多数美国人即使把尤金·奥尼尔当成世界一流的戏剧家，却不知阿尔茨·施尼茨勒（1862—1931）的大名。同样，英格兰人不知其他国家的闲事而确信萧伯纳是伟大的作家，法兰西人则极力推荐阿纳托勒·法郎士。可是日本的青年呢，把自己国家的东

西当成次要，而广泛涉猎世界各国的文学。于是这一点成为新潮。

可是他们的这一广博的世界性的知识，是通过那些令人心悸的蹩脚翻译书了解到的。我在仅仅学了一点法语时，阅读原文的莫泊桑，竟然跟以前的翻译作品所读过的莫泊桑差异迥殊，实在令人瞠目结舌。谈到当今青年的知识，谈论的全是翻译过来的莫泊桑等。不用说通过翻译作品有所了解比一问三不知要强一些。在我的学生时代，欧洲大陆文学大多是从英语再转译过来的，近来这一现象略有改观，似乎很少见，而且大多更为讲究，不能一概以拙劣论之。可是欧洲跟日本在语言特质上确实完全有别，如此以往，西洋的文章风格一旦长驱直入，日本固有的含蓄蕴藉的文章风韵，就会逐渐荒废消磨。试举一例，在日本的文章里，句式中是否有主语是不大必要的。然而在西方，哪怕谈论天气好坏，都要加入“It”这一主语代词。这一词汇用法也在日本流行开来，一一滋生为“那是艳阳高照的一天”、“他怎么啦”以及“我怎么啦”之类。因此，现代的日本文章变成了令人厌烦不已的丑八怪、四不像。如今的青年无法阅读《源氏物语》，该文中省略了主语是最大的原因，而这一点正是文章的美感所在。

当然如今的青年，只是在青年当中交往，随着他们的年事增长，他们也会慢慢依恋起东洋趣味来。总不能一直满足于翻译文学跟美国产的电影吧。有人说，哎呀，你就甭操心了，说不定当他们年岁渐长时，东洋趣味的文化已经灰飞烟灭了呢！也许真的会有那一天吧。如此说来，也就是说，我们是愈发安住于猿猴的佳境了。

12

人们讲，日本人是很擅长于取他国之长补自身之短的。过去是以中国跟印度为对象，如今的对象却来了个大转变。消极的东方文化一旦受到西方进取文化的侵袭，最后总会是百分之百地被征服，连原有的东西都荡然无存吗？设若我独自一人坚持不懈，逃隐到深山僻野孜孜探求东方主义的神韵，像中国那样地大物博的国家自然不得而知，像日本这样狭小的国度，物质文明哪怕是再偏远的大山深处都能侵蚀进去，在一瞬间就能铺好铁轨，开起厂矿。在举国上下全部被同化之前，这一势头仍然是势不可当、不可遏制的。而且，西方人在个人交际方面，自信心很强，脸皮很厚，时常使我们感到一种压迫感。哪怕心中认为对方是比我辈还无知的下等人，可一旦议论起来，评论是非曲直、孰优孰劣，谨小慎微的日本人还是不堪一击，会败下阵来。大胆宣称“整个世界长得最人模人样的当属中国人，西方人的脸相简直跟野兽无异”者，确实是长谷川如是闲先生。虽然事实如此，跟他们面对面时，仅只是其公牛般的洪亮嗓音，就会在肉体上受到压制。他们既然不懂得默默无言中宽以待人的方略，也就奈何不得了。

最近，碰到一位前往女校上学的邻居家的小姐，我试问她，“你打网球吗?”小姐告诉我，“我不打。父母亲讲，去打网球的话，身子会变得细细长长的，这可万万不行，所以不允许我打。”接下来还有这么一件小事。我的友人S的孩子大体上讲学校成绩还是非常优秀的，尤其是数学出类拔萃，只是英语成绩特别糟糕。孩子跟父母亲为此大伤脑筋，就请了一位英国女士当家庭教师教授英语。但是成绩还是大不如意，因此相当悲观、绝望。我

就跟S这样讲，“切切不可啥事都这样悲观。你的孩子数学成绩顶呱呱，肯定说明你孩子头脑聪明。数学才能跟语言才能，到了社会上之后哪一种特别实际有用，应用的范围哪个更广，说起来，不用我多费口舌肯定是数学。英语什么的，实在不行也就让它不行吧。尤其是学习什么对话之类的，也没有什么大不了的。你的孩子日常生活中又没有跟外国人交往的机会，因此学过之后忘之脑后也是自然而然的，因为没有那种必要嘛！如果是去国外，哪怕不进行练习也自然会记住。请外国人当家教什么的，你就省了吧。”依我看，如今的为政者与教育家们，一方面是所有的制度、组织都按西方的照搬照套，中学里面教英语的课时比教国语的时间还长，女校里面奖励跟男子一样的体育竞技，这样一来，要努力保持与发挥我国固有的纯朴风俗，就几乎成为一条死胡同。只教授飞机、无线电收音机跟超级舰艇的制作方法，以预防过激思想的感染与社交舞蹈的流行，可谓如意算盘打得过了头。在节庆日他们主动穿上礼服大衣，戴上大礼帽，上办公室上班就只是安坐在椅子凭几伏案，什么保持美俗醇风的，管它保不保持得了。细想之下，他们自身对要保持到什么程度任其破坏到什么程度等，都没有一个确切的思路，仅凭某天某日的一时冲动来做事。其实，岂止是他们，大多数的日本人悉皆如此，大家都在迷中（我也是其中一分子），迷惘之际遂被势不可当的社会潮流席卷而去。另一方面认为汉字书写不便，必须予以限制，提议使用罗马字的，竟然都是难以忘记汉字之美的那帮人。

13

我时常这么思忖：所谓的立宪政治与议员政体，是否是真正

适应日本国民性的政治体制呢？立宪政治就是会议政治、雄辩政治、煽动政治。而且，就像先前指出的，自古以来东方人越是伟人越不自夸自擂。从未听说过古代的大政治家会是雄辩家。在日本，巧舌善辩之辈基本上是轻浮不实之人。就是进入明治之后，从大隈重信开始到尾崎行雄、岛田三郎之辈，作为政治家都是失败的。报纸就曾抨击众议院议员互相揭短，指摘政党首领间的幕后交易的事实。而业已成为众议会议员的一帮人以俗不可耐的卑鄙小人居多，所以互相揭短扬丑就成为当然的归宿。与此相反，内幕政治是符合日本人的特性的。在静得可闻见针落声的四铺席半的客厅里，五六位推心置腹的同仁围坐一团，促膝谈心，既显得态度认真诚挚，也会有佳计良策。我并不主张回归到过去的君主独裁制度跟封建制度去，也不去模仿西洋，而是缔结一个更加顺应我国国民性的崭新的政体。如果西方的文化没有渗透进来，或许东方会发展出东方式的另一种政体吧。

设若我们没有蒙受科学的恩惠，对物质文明的便捷一无所知。试着分析那种社会，也不一定见得那么不幸。没有火车、电车，地球上的距离却不如今天拘缩得这般狭小；卫生设施跟医术虽然幼稚，却不为人口过剩所苦恼；没有大批量生产的经营组织跟机械工业，我们的衣饰器具全是极尽精致的手工艺产品。这样世界不也是一个人间乐园吗？既然人类的幸福一点也未做改变，就不可妄言是文明的退步。如果我们连将受到西方侵略、国家将会沦亡的担忧都没有，事实上即使如此也无甚妨碍。仔细思量，西洋人实在是多管闲事。毕竟我们已经身处两条岔路口上，一条是仍然以一股哪怕从此消失也义无反顾的气概执著于东方主义，如若不然便是完全同化于西方主义。在这一意义上，不得不承认东方人担负着受人咒骂的噩运。

以上我所说的内容净是自相矛盾的，其实我正深为这一不可

调和的矛盾所苦恼。

14

这之前，本人斗胆论述了东方主义，不想竟招致多方指责，实出意外。本来我是以此来肩负起倡导东方主义之责的，不想竟然遭到如此攻击：真是图谋不轨！他不在对美国等崇洋媚外吗？他已经堕落到物质主义的深渊里了。尤感意外的是，本来我是相当尊敬辜鸿铭先生，赞美地写他，竟然有人说对辜先生这样的硕儒出语不逊实在太放肆，太狂妄自大了。对老先生我之所以说“在他人身上无法通用，自己仍以身作则，抱定一往直前的、顽冥不化的、一意孤行的、义无反顾的老式东方人的信念”，不用说是出自良好的愿望。先生自幼年时代起便留学西洋达十一年之久，精通英语、法语、德语、拉丁语等语言，是一位躬亲接触过近代政治经济思想的饱学之士，这一点如我也不会不知道。我的意思是，先生有那种阅历竟然摆脱了它的影响，最终回归为一个纯粹的东方人，他的这一点对我有着无穷的魅力。年轻时洋气十足的人随着年事的更迭渐渐变成风雅趣味的人，这种事例世间屡见不鲜。而如先生般学贯中西、希世罕见的大学者，是一位大部分的西方人都无法企及的，对西洋的风俗学问习惯十分精通的人。他的情形不同于初出茅庐的洋味十足者，是一位彻底地接受了西洋化的教育，而且对那种社会熟视无睹的人。这等人士最终竟讨厌西方，不得不回归东方主义的铁的事实，深深地触动了我的心，令人感慨万千：“那般了不起的人仍然如此抉择。”仔细一想，先生排斥西洋文化，讴歌故国文化，是因为体质上或是遗传上，要而言之，在先生的体内流淌着东方人的热血，爱发议论跟

爱说道理都是后来附会的。之所以说先生顽冥不化，说他一意孤行，说他是义无反顾的东方人就是这层意思，因此决不是恶意中伤。先生的顽硬态度，先生的一意孤行，先生不讲故作聪明的大道理，且不予辩解，让人感到真正的伟大。

15

像先生这样彻底地理解西方文化，反过来洞彻东方文化的精奥之处，并不是所有的东方人均能望其项背的。我们只是发现西方文化的一部分，或者看到其相当浮浅的一部分，至少在表象上，西方文化比东方文化容易理解，容易入门，效果明显，立竿见影是不争的事实。

我在前面已经指出，西方的音乐、绘画、食品等，相比东方的更能强烈地抓住孩子的心，从这一件事看来，我以为前者比后者在趣味上更加健康，走的是金光大道。可是对这一事实，谁也没有予以提醒加以说明，究竟是什么原因呢？假设进行花的写生，把它画成日本南画似的，跟画成水彩画似的，孩子更喜欢哪一种呢？实际上，南画的妙趣，孩子终究是无法理解的，东方的艺术都有几分离奇别扭之处，要明白其中滋味就需要进行抵达此种心境的强化训练。这种训练虽然是富有价值的，可是对大多数人来说，无法强化这种训练。在另一方面，既然世间还有更加容易入门的艺术，就会不由自主地朝那方面走。眼下的孩子们都是这样，学校的原则也是倾向于西洋式的自由绘画，所以说东方式观念行不通也别无良策。我的小学时期，发给我毛笔画的字帖，让我画墨绘的兰花之类，终究还是不解绘画的妙趣；如果是今天自由描绘的样式，就会心甘情愿地学绘画吧。到了成年也不至于

这样笨手笨脚，我真想多一点绘画的才能。哪怕是在西洋艺术里，要真正探究深义也仍然必须达到此种心境，并不是说谁都能臻抵这一境界。我在此提出疑问的就是，并不是已经做出这一选择的极少数人，让多数人或多或少地明白绘画的妙趣，也就是说，让更多的人理解美为何物。让他们得到一定程度的幸福快乐，是就这一出发点而言。

东方的艺术里面不只限于绘画，在所有的方面，积极地肯定人生、享乐人生的因素是不多见的，笼统地说他是悲哀低沉的艺术、逃避世俗的艺术、谨慎克制的艺术，而不是激情澎湃的跃跃欲试的、享乐至上的、奋斗不懈的，我想这便是缺乏诉诸孩子的心灵的力度的原因。当然不是讲东方人都不知道激动人心的感情，只是我们的祖先们，他们以谨慎谦逊为美德，蔑视将喜怒哀乐不加掩饰地和盘托出，在表现那一类感情的时候，他们总是假托给某种表象，隐约而含蓄地加以表达。于是他们认为这会比起露骨的表达更加打动人心，实际效果也是如此。如今的人们不会从这种态度中感受其优雅的风度，只是觉得优柔寡断，而光喜欢赤裸裸的西洋方式。这两者中的那一方趣味健康，把一个诚实的孩子带来马上就泾渭分明，孩子会毫不犹豫地站到西洋主义的营垒中。

我并不认为，健康的艺术比病态的艺术在本质上常常是优越一等的，我只能说这一方式基本上适合于人类社会，而且对今天的孩子来说，最好还是进行东方式的教育。在此之前，就必须对这一观点加以细致地考察。

16

此外，我认为同样是谨小慎微，中国跟日本区别很大。

在中国，形式上是谨慎谦逊，内容却充实饱满，超脱了原有的条条框框，给人的感觉是把十成强行地浓缩到七成、八成，因此更显弹性十足。如此看来，虽然谨小慎微却并不柔弱无力，而是丰茂深厚。然而在日本，十成只道出七八成，剩下的二三成就弃之不顾了，就好像是以“就这样马马虎虎吧!”的态度，随后任其轻飘飘地飘走，因此非常纤弱平淡。

比如讲日本的特产俳句吧，人们认为形式上它相当精炼，可是内容上，也从未见过其内容往外扩散。对此，我并不这么认为。俳句并非歌咏某种特定的特殊的情景，其实只不过是只有我们日本人才明白的一种符牒而已。依照这一艺术符号，我们各自都可以自由自在地联想，自己感到舒畅惬意的情景，并从此中感受妙趣风韵，因此要理解俳句，就必须明了我们日本人生活方式上的规则。在这一规则的范围之内，对一句俳句，各人所引起的联想千差万别，自由无碍，当然俳人在歌咏俳句时是接触到实在的情景，并从中有感而发的，创造出的俳句，一开始是十分抽象的词句，可是读者却没有必要完全跟诗人一模一样，在心中浮现出同样的情景。汉诗跟和歌中都有几分这样的妙趣，尤其俳句在这一方面是最为独到的，是一种将东方艺术的特性之一无限加以延伸的，真正日本式的诗歌形式，可是绝非内容充实，厚而不腻的文学。避开了西方人费尽千言万语的景色跟情绪的忠实描写，而只用简短的一句话，直抒胸臆，在心态上，也是让有理解能力的人领会得到的。

某位著名的诗人跟我说过这样的事，他在年轻时做过长诗，随着年岁的增长，就不再做长诗，还是喜欢起三十一个字节的短诗来。如今到了老迈之年，就是三十一个字节也嫌太长，觉得浪费过度，他觉得归根结底，诗句越短越好。仔细揣摩，日本人对费尽心血所做的冗长的写景与咏叹，觉得傻里傻气的，觉得“一切都一目了然”还大费周章，实在是没趣。也就是说，对于生活，我们这样消极这样淡泊达观，这难道不是国民性的表现吗?

不过，纤弱之处自有纤柔的美，滴血般的牛排固然可口，清淡而新鲜的色拉也同样诱人。日本文学所具有的委婉、朴素、风雅、纤柔的韵味，终究是其它的文学难以启及的，因此本应该在这方面长足发展才是。就像现在讲的，既然原本便是消极的艺术，其本质上就不可能有日新月异的进步与天翻地覆的变化。实际上，在东方人中，从成百上千年的远古开始，只有惟一的一种美。历代的文人、诗人也仅只是反复咏叹这一种美，他们永远地把李白与杜子美的诗境视为理想，既不去搜觅传统美之外的美，而且也没有探索的必要，他们在传统美中浅吟低酌，感受着难以言尽的佳趣，因此而深感心满意足。他们不是以创造新的轴心为目的，而是以抵达古人的境界为宗旨。

可是现在的我们，对这种东方的传统美，不再觉得魅力十足。其实少年时期尚无此感，进入老年，大部分人随之会有此一感觉。从今往后五十年，那些百岁仙寿的老人情形如何，虽不得而知，如今四十岁以上的人，至少还流淌着足以感受这种美的东方人的热血。从中，我深感矛盾与烦恼。

17

此前，我说过要恢复纯粹的东方主义，所有近代科学上的发明与机械都是不必要的，火车、电车、无线电通讯、飞机都一概不需要，我还提到，如此不便的生活也没有妨碍吗？极端排斥物质文明的结果，往往是国家沦亡，这也没有关系吗？有人讥笑我，“如此看来你的大脑完全西洋化了，在崇洋媚外。”嘲笑归嘲笑，谁也没有对这一疑问给予明确答复。如果说“国家沦亡也没有关系”，从言语中就一清二楚；或者如果说“排斥物质文明未必会国家沦亡”，如果不加以说明也让人难以信服，只是口出狂言未免令人困惑。

从感情上讲，我是向着东方主义的，东方人对此感到无限的眷念再自然不过。如果他们还不想方设法加以保存，坚守其得天独厚的文化，最终东方将在精神领域成为西方的殖民地，可是怎样才能把今天复杂多端的社会组织，与我们古老的传统协调起来呢？我想琢磨、打听的便是这一大事。

18

我读到过芥川先生的“文艺性的、极端文艺性的”看法，对此，我没有格外看重非要申辩不可，如此以往也是没有尽头的。还是让我稍微谈一点粗略的感想吧。好像芥川先生也不只是针对我才说这番话，我也就不打算只针对芥川先生进行酬答，不用说我希望让广大读者来了解一下。

总体上讲，不只是小说，在所有的艺术中，设置“必须如何如何”的规则是最为恶劣的。艺术是一个活生生的生命，人类在进步在发展，与此同时，艺术也在进步在发展，预先就制定什么“必须怎样怎样”的规则准绳，是很难与之亦步亦趋的。比如说，过去写剧本的方法中，有所谓的时间与地点必须一致的规则。最终这种规则还是行不通，在日本剧本中加进什么平面描写与主观色彩就不大妥当。议论起来相当繁文缛节，一旦打破这种规则的优秀作品问世，这一切就变得相当成规俗套，有“故事”的小说和没有“故事”都是如此。其实真正扣人心弦的杰作一旦问世，在规则上就无所谓好坏。在自然主义的全盛时期，偶尔也曾出现反自然主义的佳作，就会按照先前的规则吹毛求疵，这是文坛的一大通病，到了后世或许会成为笑柄（如此说来，最近的无产阶级文学也似乎大有爱指指点点横加指责的倾向）。

在如今的日本，自然主义时代的恶劣影响，余音尚存。把浅薄之极的自白小说体的作品，视为高雅、深刻，这一毛病在作者一边、读者一边都存在。这也是一种规则准绳，为了打破这一鄙陋之风，我特此大声疾呼，呼唤有“故事”的小说问世，就像芥川先生说过的那样，恐怕再也没有比日本更加奇怪的文坛了。自白体小说竟然如此飞扬跋扈，小说这东西本来就是让老百姓听上一点生动有趣的故事，《源氏物语》的作者是宫廷中的才女，她就是仰承上东门院的“有没有什么有趣的故事呢?”教诲而写成此书的。莎士比亚的时代、近松西鹤的时代、春水种彦的时代悉皆如此。近松以《国姓爷大合战》取得极大成功时，欣然在信中提笔写道“原野、山河为之雀跃，邦国为之欢腾”，真希望有这种天真无邪的心境，而不是过分地故作冷静。如今的文坛上，把生动有趣的故事当成通俗小说，往往被视为通俗流派的低层次作品。正因为有此等不正之风，实际上，精彩的通俗小说就为数甚

少。自白体小说未必拙劣，那种作品应该占整个文艺作品的一成或两成左右的比例为宜，作家一生中只有一次机会写这种作品，这一说法也就在情理之中。总之，现在的文坛是相当捉襟见肘，毫无悠悠自在之风气，此固然并非文坛的专利，此仍国民性之所然。

如此说来，我并不是奉劝作家要投机取巧选择捷径。也许会引起误解吧，千言万语汇成一句话，应该稍稍有点过去的艺人的风采，名人的风度。对艺术的专心致志与饱满的激情，过去的名人、行家比起现在的作家，不知旺盛多少倍。

19

结构上的美观，换言之，就是建筑上的美感。而为了使它的美恣肆汪洋，就需要相当广阔的空间，需要拓展空间。曾经讲过俳句中有着结构上的美感的芥川龙之介先生，也说过茶楼酒肆就具备架构上的趣味。可是其中既并未有任何头上安头的累赘感，也没有芥川先生所谓的“连绵不断地创作长篇的肉体上的精力”。我确信，实际上这种肉体力量的欠缺正是日本文学较为显著的弱点。恕我失礼，若让我肆无忌惮地放言的话，同样是短篇小说作家，芥川先生跟志贺先生的区别，就在于肉体力量感之有无。深厚绵长的呼吸，孔武有力的腕臂，坚不可摧的腰板，哪怕是短篇，举凡杰作中皆有此等感受。就是长篇，不大扎实的作品往往在中途熄火，而在杰出的长篇中往往是几个事件交替进展，其中的美感，宛若蜿蜒起伏的山脉般雄伟宏大。我所谓的建构力度指的便是这点。

《源氏物语》在肉体的力度上显然表现得并不明显，可是委

婉哀切的日本式的情绪却丰富多姿，恣意横溢，而且首尾照应，的确是在我国的文学中具备此等构造学的美学观的、空前绝后的作品。至于马琴的《八犬传》，只是中国作品的模仿，其基石是歪斜不稳的。德川时代的歌舞伎戏剧当中，多为玩弄纷繁复杂的情节的作品，只是一味地填塞进去，使事件的发展不大自然，几何学上的匀称而紧密的结构更无从谈起。最典型的例子就是元朝的《牡丹灯笼》。《剪灯新话》的“牡丹灯记”是一个超短篇，它是如此紧凑严密，是一部气度高雅的非凡之作。所谓受其启发的作品《牡丹灯笼》，因为掺入了多余的情节，趣味的中心不再统一，显得支离破碎。它以单个场面的趣味为主，奇谈的感觉则十分平淡，品味也显得卑俗。芥川先生所举例的作家，镜花、白鸟、里见先生、正雄、春夫、浩二、宽等诸先生中，秉具丰富的架构才华的，莫非只有泉镜花先生一人吗？（里见先生的《多情佛心》从未读过，故而不敢妄言。）而进入明治时代，在此方面最大的作品当推尾崎红叶的《三人妻》。在日本自古以来的文学作品中，这部结构如此精密宏大的完美之至的小说是无与伦比的。

顺便讲一下，西鹤虽为短篇小说作家，读来恰如同《天方夜谭》一样，有一种阅读由诸多插话组成的长篇的感觉。那已经是十几年前读过的，内容几乎忘却了，像《日本永代藏》跟《本朝樱阴比事》之类的，故事的源头不断，娓娓道来，无穷无尽，予人以无尽藏之感，令人不胜惊讶。（幸田露伴博士的看法是，他以为《本朝樱阴比事》的作者恐怕就是西鹤，即使如此，要构思出如此千头万绪的情节恐怕决非易事。）

20

我不大明白芥川先生“诗的精神”云云的含意。芥川先生认为，那些没有真正意义上的“情节”的小说才是最接近于诗的，是纯粹的文学作品，是指在西方比如居里·勒纳尔（法，1864—1910）的，至于在日本则是志贺直哉先生的短篇。他说，应当按照是否纯粹来衡量艺术家的价值。该先生还说过：“我不认为没有真实故事的小说是最完善的……首先我的小说就基本上有‘故事’”，他还说过：“我也不打算从今往后专心致致地只写那些没有真实‘故事’的小说”。即使如此，他还宣称：“我只想留下波德莱尔的一行小诗，而不想留给世人阿纳托尔·法朗士的《让·达库》。”至于芥川先生本人，这位自称为“颇为博杂”的作家，说什么“没有真正‘故事’的小说……在所有的小说中是最接近于诗歌的小说”，“我所谓的诗的精神便是最广泛意义上的抒情诗”，如果是这样它在任何地方都会存在，这一点不容否认。同时，它也是毫无通俗趣味的作品。可他认为，在斯汤达尔的创作中，充分洋溢着诗歌的精神。声称在鞭策自己的同时还鞭策了我的芥川先生，还谈到：“只要是我辈，谁都能创造出来。我所具有的才能，是否适合创作这种小说，尚存疑问……我创作小说是因为在所有的文艺形式中，小说最富于包容力，什么都可以囊括其中。”如此瞻前顾后、左顾右盼的绅士，我怀疑是否会进行自我鞭策，至少我仍然希望我会从中受到激励。

归根结底，它难道不是各自个性上的差异吗？往往言词芜杂，甚或有失礼节，兹望能以平常心处之，切莫见外予以宽恕。

21

“博杂往往不及纯粹”，这是人之常情。可是歌德这位古今有名的大诗人，其基本的理由都在于博杂。这究竟是怎么回事呢？歌德之伟大在于其规模庞大，而又不失却其纯粹性。包容力强跟博杂是迥然不同的，我们向歌德顶礼致意，就像“同乘一条诺亚方舟”，把所有的事物都扔进船舱里，却丝毫不让人觉得博杂无章、喧闹嘈杂，一切都井然有序姿态端正收放在应该摆放的地方。说到底，德国文学思想味过于沉重，而缺乏柔和，多少让人觉得死板拘束，不太亲切，怎么着都不合我的味口。惟有歌德是个特例，就像一条浩浩荡荡的大江，有港湾、湖叉，有急湍奔流，或化为深渊，或化为平静如镜的湖水，真可谓千变万化，可是在整体上却那么舒缓、宽广，悠然自在地奔流不息，其锦绣华章中，内藏秋霜烈日之气度，外含春风骀荡之雅致。一如红叶山人，既流利清雅，恬适宁静，而且有如斯特林堡的内含锐利与激荡。巴尔扎克可谓人中之凤，却多少带有几分鬼脸吓人的架势。陀思妥耶夫斯基内涵深刻却少不了几分焦灼不安，只有歌德不骄不躁，不大肆张扬，以天生的才华气质投身到艺术的世界中，在他伟岸严峻的相貌中浮现着微笑。至于在品格方面，便是托尔斯泰也远远不及，像我们这些肖小之徒，正如以卵击石，惟有投笔掷椽仰止浩叹之份。

22

说到底，在东方跟其它文学形式相比，小说历来被视为地位卑下，因此发展不顺，这是令人相当可惜的。如果不单单把小说当成妇孺的消遣读物，在创作方面，视此为男人一生的伟业，士君子并不以投身此中为耻。这样一来，像西方那样将政治问题与社会问题当作素材，予以取舍，倘能蔚然成风，我想就会有一些相当了不起的人物遗传下杰出的作品。目前《日本外史》与《靖献遗书》的作者们，肯定也写过小说，较之其汉语的历史，诉诸心灵之作更多，艺术生命也更长久。《日本外史》作为日本式的汉文是相当出名的范文，我却一点也不看好它。在对同一场面的描写方面，《平家物语》的和文更为纤柔细腻，栩栩如生。才华俊杰如山阳先生，如此煞费苦心，特意只借用中国汉字来写作，究竟为的是哪般？至于将他变成日本式的汉文就更加莫名其妙，就好像真正的英语已是困难之极了，竟然要把它变成“洋泾浜”。努力至此，为什么不往前更进一步用国语进行写作呢？仔细一分析，其努力不是徒劳无功了嘛。这种得不偿失、傻里傻气地浪费精力，除山阳先生之外肯定还大有人在。提到这点，用国语写成的《藩翰谱》与《读史余论》就相当了不起，时至今日依然光芒四射，其文章之简洁明了，让人想起森鸥外先生的历史小说。就像森鸥外先生与萧伯纳，白石先生与徂徕先生这样的人物，若从事创作兴许会创作出异彩纷呈的作品，让人不由得遗憾不已。

23

很早以前，《更级日记》的作者菅原孝标十一二岁时，在上总国的国府里说过："悠闲无事之际，夜深人静之时，时闻家姐与慈母等人谈及一桩桩人间趣事，个中时闻光源氏的存在，愈发津津诱人，遂脱口相问，如何记得这许多。心无芥蒂地巧妙地造了一尊与真人大小的药师佛像，洗手净身，避开外人耳目悄悄摸摸地进入佛堂，五体投地磕头祈愿，'请赐我进京之良机，将故事殊多的书简让我尽量一睹为快。'"后年她果然前往京都，不断从他人手中借阅了各种故事书，于是，她喜不自胜，"举凡《源氏源语》五十余卷悉收纳柜中，《财中将》、《徒步君》、《竞颜》、《白绫罗》、《朝髻华》等故事书简，装入一袋得而归之，心情欢悦委实难以形容，看着看着竟窥其一斑，然心得尚浅，无心之极，不由记起《源氏物语》须从读第一卷开始之嘱，便不再与人戏耍，整日伏于几帐中，出神地品读，余事不再挂心"。书中还说，"梦中偶见一清癯僧腊，身着黄底袈裟前来告诉他'望能勤习《法华经》五卷'。此事不予人语，亦不将修行之事挂在心上，只是专心埋首于故事书中。当事人有一阵子行貌不整，过分沉溺时则不修边幅，青丝蓬乱而不整，仿佛光源氏的情人夕颜、宇治大将的舟女，一心向往之，亦不以此为耻。"由此看来，文学少女的心情古往今来丝毫未变，为阅读小说而塑造长可等身的药师佛像以祈祷，的确是平安朝代的特色。而且那一时代的物语类书简，是有教养的上流社会的读物，似乎并不为人轻视，进而小说之路一时也进展得非常迅速，《更级日记》的作者所读过的《徒步君》、《竞颜》、《白绫罗》、《朝髻华》等作品，虽然没有传诸后

世，其数量还是相当多的。就像保留到今天的《堤中纳言物语》，其实是一部令人朵颐的极好的短篇集，若非胸中自有丘壑者，难以一挥而就。“月色融融，夜深人静之际，思慕之情愈发难禁，起身回返，路途遥远。踯躅而行，小户人家，总不闻叩门拜访之声。在无边月色中，四周的花木摇曳，抖落出一片烟霞。”这便是《折花少将》的开头。“让人大发诗情咏叹春光的晴和之日，台盘所的人们‘前去拜会宰相中将，一阵熟稔的花香，令人不胜依恋’地径自扑鼻而来”，是紧随其后的文章，直接落笔于事件的中心，直抒胸臆，若以此等情形发展下去，日本的小说之路定会发扬光大。可是镰仓时代之后却反其道而行之，走向了衰微，到底是何故呢？是由于现世的、享乐式的王朝时代佛教开始衰败，而深受遁迹而来的禅宗与宋明理学影响吗？

24

自1922年大震灾后成为灾民开始流亡，我一直定居在关西地区，许是这一缘故，竟渐渐地喜欢起京畿来。气候不错，食物挺好，人心悠游自在，相比关东住起来更舒适。如今我每每思忖至此，真怪自己为什么不早点搬迁过来。如此一来，除非有什么迫不得已之事，我是很少起心往东京走一遭的。偶然出行，旧友新朋们早已是翘首期盼，四处设宴热情招待我。可是酒肴跟食物不大对胃，所以无法一饱口舌之福，如今我更加惊诧于东京竟然是如此乡下佬的现实。不过在关西，虽无两小无猜的故友而略显清寂，我生性并非那么眷恋三朋六友，故而没有也罢，足可度日。栖居此方，因无令人厌烦之访客，故也拥有了千金难买的佳处。如此缘故，对东京就不再有什么牵挂。如果略述此方不便之

处，到了关西，就从未看过像样的戏剧。电影自然是美国舶来的，欧罗巴的电影几乎无从觅踪。也就是说“口福”方面一帆风顺，可“眼福”严重亏欠。

总体上讲，我对戏剧并不痴迷，就是在关东时，也未必每月不缺地前往观看。可是等到来到关西想看而看不成时，竟情难自控地眼馋起来。人们或许会说，在大阪也不是没有戏剧呀！可是无论我受关西浸染如何之深，还不至于愚忠到如此荒唐的程度。雁治郎我在东京见过两三回，认为可圈可点只是在河庄纸治的舞台上亮相时。以前，在高等学校时，跟业已谢世的大贯晶川先生一起前往歌舞伎剧场看过雁治郎，从慢慢升起的帷幕后登台亮相的扮演纸屋治兵卫的形象，将“令人惊魂失魄”的情绪惟妙惟肖地逼真地表现了出来，所以当时确实心有所动。随着戏曲的不断深入，其演技拖沓繁琐，拘谨小气，画蛇添足般的诠释与张冠李戴之处甚多，所做所为把登台亮相时的印象破坏殆尽。我也看过他引为得意之作的《引窗》，此剧更加令人不屑一顾。因为大阪人都衷心拥戴他为名角，他本人也就深信不疑，旁人也就把他视为大腕，即使自然而然地表露出浮华不实之处，似乎让人觉得过于自大，可是他对脚本的解释相当精纯，技巧方面也知根知底，单纯可鉴，此等脑力与才华，东京的演员跟他大都相差不大。单纯清丽却坚忍不拔的美，跟古典的威严则另当别论，在其单纯的怪癖中也是无法割断令末梢神经麻痹的污浊不堪。鲣鱼的咸味尚可忍受，雁治郎的则有如豆馅年糕的盐味。人若食之，无疑会愁眉苦脸的。

雁治郎先生尚且如此，那些一如雁治郎先生的浮华不实与缺少圆润感的其他年轻后辈，无疑令人厌嫌之至。如此一来，几乎无从找到堪与勘弥、猿之助相匹敌的既有头脑又具野心的青年演员。因此，旧剧不热闹新剧也闹腾不起来。歌舞伎演员之外的剧

团，在宝冢一带，还有一家名为国民剧场的，可是它并不像筑地小剧场般认真探索，并非什么高雅之社团。于是我一到东京，就暂停口舌的保养而修习眼睛的保养工作。当友人说“今天请你到哪里哪里去撮一顿吧”时，我往往回答“那就请客买票看戏吧”。在大阪，也不时有东京的演员来访，伤脑筋的是我最喜欢的演员是菊五郎先生。此君前几年两度来过宝冢，不知咋的，不如在东京所见时那么灵变生动，而且看上去他对关西颇为绝望，从此之后就不再光顾了。虽然见过中车、梅幸、吉右卫门等名角，见不到菊五郎仍令人难以释怀，简直觉得戏不成戏了。自古道，关西无处不美食，鳗鱼、油炸虾、荞麦面，可谓丰富多彩，随处可找到饱餐一顿之店铺，因此关西略微不足的惟有“菊五郎的戏剧”。

25

有关菊五郎的戏艺，像我这样的门外汉，实在毫无开口的必要，首先我极力尊崇的是他作为艺术家的态度。而且关于他的艺术，我听闻过各种赞辞；而对他的态度与风范，特别关注、重视的却见所未见，是什么道理呢？或许此事世人皆知，无人不晓，惟有我一个孤陋寡闻吧！

人们讲，菊五郎自年轻时代开始就傲慢不羁，甚至还有无理欺负吉右卫门的谣传，因此，人们的同情都集中到吉右卫门身上，菊五郎似乎处于被世人所憎的黑暗年代里。我也只是在后台碰到过他一两次，个人情形自然所知不深。可是所谓的去留进退，了无滞碍，是否会前后一致、风范依然？是否有足可愧疚之处，模糊不清之处，表里不一、反复无常之处？谈到这一份上，哪怕并非那么亲密地接触，只需置身远处，放长眼光观察便可一

目了然吧，“人岂非如此吧”。

仔细一想，那已是近三十年前的往事。当时居住在日本桥的我，在乳母的牵引下看见过先代菊五郎的爱子菊之助的葬礼。送葬队伍当时经过水天宫的附近。那是一个细雨淅沥的日子，天空阴沉沉的，长长的队列从滨町的中之桥那边朝偶人街逶迤而来。祭葬者基本上坐着人力车，虽然给车篷挡住了，可是为一睹歌舞伎艺人的真面目，看热闹的人不介意天上下着雨，蜂拥而来，大街上一片混杂。狭长道路的两侧都被成片的雨伞遮住了，队列分开挤得水泄不通的人群往前行进。撑着雨篷的人力车连绵不断。当时，如今的菊五郎，是菊之助的弟弟，名叫丑之助。比我年长一岁的他刚刚十岁左右。究竟是明治哪一年记忆已经不大确切，当时乳母告诉我说“嗳，那边的那个小孩就是丑之助”，我抬头一望，是一个长着一张可爱的圆脸、皮肤细白的小后生（也许当时打上了脸粉）。当时的情形是，哪怕是家产殷实的家族中的少年，都穿着跟大人一样的长袂和服，在家常和服之外再缠上黄八丈与绢织品等的绢绸腰带，脚踏的是献上产的屐带朝外翻着的木屐，时代风气便是如此。更何况名角后代的丑之助，又恰值兄台葬礼的大祭之日，他上身穿黑七子产的带有家徽的礼服，下身是仙台平的裙裤。然而当时我所看到的，只是从车篷的缝隙间窥见的肩部往上一点的部分。事至如今，我仍然一清二楚地记得，当时我想那个脸圆圆的可爱小孩丑之助，头顶小小的高冠圆顶黑礼帽显得何其清纯可爱，“要是我能有一顶就好了”，对他是何等的羡慕啊！我知晓他的存在，其实始自那个时刻。如今我一听见菊五郎的大名，就会想起那个冠以小小的圆顶硬礼帽的丑之助的形象，那一幕幕细雨洒落在车篷上的朦胧光景便会浮现在脑际。当时木挽町的戏班茶楼里有家叫做菊冈的，我们家就是从那间茶楼去往歌舞伎剧场。不知怎的，回家的路上豪雨骤降，被母亲搂在

怀中乘上人力车，演员的声腔跟三弦的余韵依然余声袅袅，在我的耳边隐约不去，闻听雨点啪啪地拍打着车篷的声音，在暗黑一团且湿气重重的紧闭着的车中，母亲和服所飘逸出的樟脑的味道，跟车篷的味道水乳交融地融会在一起，甜滋滋地直冲我的鼻孔。……孩提时那些天真无邪的如烟往事，随着我想到丑之助的车顶，总会浮现于脑际。

话题扯得太远了，那个可爱清纯的丑之助成为菊五郎之后，就完全沦落为一个谁都不喜欢的人。作为名门世家之后，一个受人宠爱的子弟被身份低微的人当作少爷百般奉承，自我感觉良好，逐渐滋长起傲慢不羁的习气是极为常见的。可是时至今日回头看，菊五郎的傲慢不单单只是阔少爷的摆摆威风，或是浮表的狂妄自大，而含藏着勇武刚健的骨气。在演员当中，身为名门子嗣过分圆滑机灵卑躬屈膝者有之，那样反而让人心中不快，觉得他没骨气。作为艺术家博得傲慢不羁之名，绝非此人的耻辱。而且若单单只是那种哪怕历经千辛万苦也绝不屈服，不放弃傲慢与坚毅，直至最后仍勇往直前，有这种觉悟的傲慢，世间之人无不会为之折服，而且这种傲慢如果不是具有实力的、无比自信的人，就是刻意模仿也模仿不出来。菊五郎被勘弥赶走又为山津五郎所背弃，最后连吉右卫门也弃他而去，这是否如世间绯闻所传，是他压制同辈与后辈张狂自大的结果呢，对此我不得而知。就是真的像传闻那样，但他能挺身而出对自己的行动承担起全部的责任，为人驱逐时则顺其自然，处之泰然，坚定地出色地继承父辈的事业，特立独行。在一味地讨好媚俗于观众，循规蹈矩，从无任何己见的艺人习性众多的人群当中，偶尔出现一个如此风骨的人是一件大好事。

26

在除开帝国剧团那一帮，几乎所有的歌舞伎演员都投身于松竹公司麾下的今天，菊五郎一人独自奋斗不懈是出于对已故的田村先生的忘年之交，还是仅仅出于“江户仔”的坚忍不拔呢？若是看重交情，自然给他的人格增添了不少光彩，哪怕只是一意孤行，能够如此干脆彻底，也够得上伟大。江户仔对“大阪佬”的反感，是一种落后于时代的狭隘的偏见。令人敬佩的是，他始终不渝地抱持这种感情而且拥有贯彻始终的力量，而且这种力量在他身上，既不是靠政治手段，也不是靠经济手段，惟有艺术上的精进的力量。他的一意孤行不仅丝毫无伤于他作为一个演员的艺术的纯粹性，反而越来越达成了一致。所以，不能一概不负责任地说他小心眼，能够始终如一的抱定这种见解对菊五郎而言，反而更具个性，或许更有意义。正因为他拥有特殊的门第与地位才有如此刚烈之举。可是话说回来，生活在菊五郎的境遇中，并不是谁都能敢做敢为的。那些生活在富豪之家继承着祖辈富足丰裕的遗产的，却对金钱无比吝啬。就菊五郎来讲，必然有来自各个方面的形形色色的诱惑，以他的超卓才华，如果不坚守在日落西山、江河日下的市村剧团，如果不慷慨解囊援助众多的子弟，肯定有相当多的更为划算的谋生之路。这是一个吉右卫门等不知是为了金钱还是为了野心，举止行为反复无常的时代。在演艺圈中，品行节操已不再为人重视。如果菊五郎不蒙受那么多的磨难、面子丝毫无损，兴许不会脱颖而出吧。如此行事处世是超越艺术的力量，是一种人格的力量。我把现在所有的艺术家都观察了一番，像菊五郎先生那样，艺格与人格完全融合的例子再也没

有。他不仅是一个无论到哪里都落落大方的令人景仰敬重的人物，还是一位真正叫人羡慕的艺术家。

27

我不大辨识舞蹈的良莠，可是对像菊五郎那样特立独行、风采照人的艺术似乎也能看懂几分，感觉他的舞蹈在让观众迷醉之前，自己已沉醉其中，陶陶然飞抵艺术三昧的境界。（技巧虽然不如他，对石井漠先生也有此同感。）要达到这一境界，没有人格的力量恐怕无济于事吧。每次欣赏他的舞蹈就跟与文学作品和美术作品相亲近时一样，感受到一种艺术的兴奋，如果不是精神饱满、才情四溢，光靠演小把戏，如此深刻的感受是无法传递于人的。

方才漏说了，他是一位品行端正的君子，虽然拥有如此俊美的面貌、胴体与名声，哪怕年轻时候也从未听说过他的绯闻，这一点对演员而言是弥足珍贵的。

总之，菊五郎先生是一位不只限于艺术家，包括各类人等均可视为榜样的君子。

28

菊五郎的艺术风格，若提起小说家似乎多处跟里见先生相似。在未创作《真心诚意》、才华未显时，前者更加超凡出尘，但如出一辙的有众多方面。如在聪明出众这一点上，在热情大方上，在敏感锐利上，在同样为男性而用心纤细周全上，还有在侍

仗自己的实力之余不循规蹈矩、超越常规上。

在小说家里面也有能扮演青衣花旦的，也有不擅长的，还有长袖善舞的。我总觉得，里见先生便是一位善演旦角的人，而且是一位能歌善舞的人。

29

过去跟孔明先生出生在同一时代，有一位名为周瑜的男子，不幸的是他在很多方面跟孔明神似，却几乎在所有方面都略逊孔明一筹。如果出生在别的年代将成为一流人物叱咤风云，可是竟然跟孔明这位空前绝后的、无与伦比的伟人生于同世，况且地位相似，试想，你身为周瑜，将是何等无奈。芥川先生曾谈起过此事。

菊五郎与猿之助似乎予人以孔明与周瑜之感。对我而言，猿之助先生也是我喜欢的一位演员，他的教养，他的头脑，他的技巧哪一点上都无可挑剔。不过，令人遗憾的是，看上去他在很多方面跟菊五郎相似，而又略逊一筹。他的脸相是菊五郎的类型，却不如菊五郎完美；他的身段像菊五郎一样健康，筋骨发达，跟菊五郎相比，稍稍矮了一丁点儿；他也是名门出身，可是不如菊五郎是历代名门之后；年龄也几乎相等，他稍微年少一些。而且他也擅长舞蹈，拥有热情大方而又纤细入微的台风，对新的时代独具慧眼，如果没有菊五郎，他要取得菊五郎般的地位与人望，决非一桩难事。他的去留进退跟菊五郎刚好相反，既离开松竹公司独立过，又返回到松竹公司旗下，还埋首于电影事业，真可谓变化莫测，看上去缺少艺人的节操。不过他也让人同情，以他的才干野心勃勃是理所当然的。因上有菊五郎，他急于功名，焦虑

不安也在情理之中。曾一度在二月的歌舞伎的配角戏中，过分目中无人，表演过头，影响甚坏。如果那是野心的一种畸形的表现，我倒是很买他的账，即使是剧坛也不失为一件好事。如果在文坛上将我放置在猿之助的地位，而出现了菊五郎一般的作家该如何是好呢？或许我会束手无策、发疯自杀吧。只要设想一下便全身悚然。

周瑜自知不如孔明而仰天浩叹，自信心强的猿之助兴许从未这样想过吧。他比周瑜勇敢，正因此也活得幸福。

周瑜哪怕不如孔明，也没有被孔明全部盖住，到了后世人们还是承认周瑜本身的价值。猿之助这人无须如此焦虑不宁。不管怎么说，他没有菊五郎那样的品操，焦躁不安的原因也确乎存在。简而言之，猿之助的存在在剧坛上是一大命运上的悲剧。

30

在前一期上，我说过一到关西“口福”一点不缺，“眼福”略显不足，不过此间仅有一物尚可一看，他便是文乐剧团（起火后改为辨天剧团）的偶人“净琉璃”这一说唱艺术。正如菊五郎的戏不在东京无法见到一样，这一曲艺不在大阪则难以碰见。

大阪人前往文乐剧团是为了听净琉璃，而不是为了看偶人，偶人反而干扰很大，我则完全相反，喜欢的是偶人，而不是净琉璃。尤其是最近，在无数次前往观看偶人戏期间，净琉璃也耳濡目染，多少也能品味出其中的佳趣。本来我是很讨厌“义太夫”这一弹唱艺术的，至于何以会讨厌它，是因为其讲述方式显得肮脏猥琐。嗓音粗重极不自然，身体发热时满脸油光，汗珠如注，鼻子也好，嘴巴也好不成人形，或猛敲说书台，或转身仰面朝

天，姿势七颠八倒，十分粗暴，在公众面前如此表演实在举止粗鲁，弹唱途中还从怀中掏出手帕反复“哧、哧”地擤鼻涕，“咳”地一声吐痰，可谓丑态百出，应有尽有。照喜欢义太夫的九里四郎先生的说法，如果不干净利落地把痰与鼻涕排出去，随着说唱场景的不同，那么嗓音就无法全部出得来。听说实际上是迫于需要，本来就是一种邋遢的艺术。过去常在王宫贵族面前弹唱，是否从那时开始就行为不洁呢？额头、鼻端就像宾头卢尊者那样油光锃亮，又滑又粘的嘴唇弯成︿字型，眼睛涂得黑白分明，而在哇哇大笑、哧哧窃笑时，简直唾沫横飞，鼻涕四溅。而且这种粗鲁无礼之举，说唱的人别说稍加注意，反而不加节制地起劲地大肆作弄，渐渐一发而不可收。有人讲，义太夫说上一段故事，等于做了步行几十里的远足运动，或许做出如此剧烈的举动，怕是有此等功效吧。

毕竟大阪人不如东京人那样在行。东京的行家里手，越来越懂窍门，哪怕令人讨厌地装模作样，游戏三昧，也轻易不肯露出自己的真本事。大阪的行家似乎并不如此。兴致一起，哪怕是跟流浪艺人的三弦也合得起来，把真正的看家本事一点不留地全部使将出来，哪怕是裸舞也在所不惜。说它纯真无邪确实是纯朴无华，可对隔壁邻里的顾客就打扰甚多了。每当想到大阪人的这种习气，义太夫那种无礼之举也就并非偶然。作为乡土艺术，确实没什么引以为耻的。

31

这一有失礼仪之举一方面的确成了大阪人的强项。三弦曲也好，常磐津清元小调也好，江户的净琉璃既没有大阪义太夫般的

韧劲，也没有首尾连贯前后一致的完整结构。可是从东京人的脾性来讲，韧性也好结构也好都未免太过刺眼，令人生厌。风俗剧则另当别论，一演时代剧，一曲狂言中必然有数则残忍凄怆的切腹之举，会有幼君的替身。而且那种切腹方式也是极其残忍，一般情况下，一开头就一刀刺在肋腹部，然而演员喘着粗气，讲上一段不短的台词，还不断地呻吟着。义太夫的作者肯定十分喜欢让濒死的人呻吟不已吧。五段目勘平之流似乎几乎全是为了呻吟而切腹自尽的，再加上前面提及的邋邋遢遢的啼笑皆非之举。情节的不大自然跟荒唐无稽如今不在论题之内，这些趣味，单是作为古典艺术细加品味时，如今的人们特别是东京的人们怎么着都难识其中三昧。

32

在我的记忆里，中学时代曾两三次听说过，过去有一位摄津大掾，他的容貌俨然一代高僧的风采，说唱方式也相当难得，举止也相当文雅。当时我不知怎的对义太夫简直是如临大敌，相当惶惑，对越路和团平的全盛时代竟然一概无知。十五六年前来到大阪时，仅曾一度承人之邀，相当不情愿地到过文乐剧场，打心眼感到不合脾性，心中十分别扭，因此极少放下心去倾听。何况对偶人戏之流，几乎从未予以关注。近年来，说起来也就是两三年前的事，是在移居关西很久之后。我替东京的客人带路，顺便前往观赏，当时舞台上一位名叫“蝶花形”的幼小的孩子在表演杀人这一叫人惨不忍睹的戏，所以越发讨厌看偶人戏。由于这些原因，文乐剧场那边再也不敢尝试。去年十一月，正好是那家戏院遭火焚烧的月份，上演了《法然上人惠月影》的新戏，一时好

奇心顿起遂前往观看。那戏格外有趣耐看，特别是法然上人的偶人头像特别悦目，打那以后，对偶人戏这玩意儿就渐渐来了瘾。到了如今，已是每月不拉地前往辨天剧场看戏。当然尽量不去看义太夫讲话时的脸相。

33

《法然上人惠月影》之生动有趣处，正因其是新作，才精简洗练，平素的矫饰过头的不自然场面与结构很少见，而且淡淡地叙述了上人的一生。据说，原作者是上人故乡即美作国的僧人，因为作者不是新式的文人，剧中没有现代的解释，只是将古老的净土宗的思想与情操，原原本本、朴实无华地唱诵了出来。义太夫的新剧中《金色夜叉》跟《乃木大将》等，只是幻想出来的，而且一点也不协调。法然上人是时代剧，净琉璃也好偶人戏也好，都丝毫不破坏原有的形式和规矩，百分之百地表达出了原作的风韵。也就是说，我是以一种聆听宗教与文学尚未分离之前的，所谓原始的说唱节奏的心情来听的。受社会冷落、平时不怎么热闹的文乐剧场，加上有知恩院的后援，当月，热心的信众顾客带来了连续数天满场的盛况。作为宗教文学的净琉璃所具有的魅力，让我深切感受到，它毕竟不是一时流行的亲鸾式的戏剧与小说等能抵其万一的。

而且，扮演像法然上人这样世间罕见的圣僧，不管是什么样的名角，都未免力不从心，有不小心扮成酒肉和尚之嫌，且虚伪可疑；若是偶人就无需此等担忧。当时上人的头像是否是新近绘制的不得而知，确实是一尊表现出了上人风格的充满慈爱与威严的、光可鉴人的好头像。特别是壮年时期的头像最佳。如果能真

正有幸与这种圣僧邂逅，哪怕是我这种不信宗教的人，也会不自觉地跪倒在他的脚下追随其衣钵吧。总而言之，将偶人净琉璃运用到宗教戏剧上，是一种肯定比尝试进行全新的词义解释更为有力服人的教化方法。

34

过去在看偶人戏时，感到令人生畏，丑陋之极。看惯了，其实并非如此，很奇怪，竟觉得真实可信，甚至感觉到是有身体感觉的，气色迷人的。为了操纵偶人，主要的操弄者负责舞动其上半身和右手，一个助手管左手，另一个助手负责双脚。于是主要演员会不时脱下黑衣裳，穿上跟偶人的衣裳相同的华丽的上下身套装礼服出场。起初我以为他很碍眼，慢慢一想，其实还是这样最好。究其原因，那位木偶剧艺人其实不是在操弄偶人，而是把自己的血肉之躯假托给了偶人。也就是说，偶人衣袖中存在的东西是木偶剧演员的手，偶人身体上存在的东西也是木偶戏艺人的手。偶人本身仅装着头脸和手脚的指尖，其实既没有身体，也没有手脚。女偶人从腰部往下都是空荡荡的，连脚尖都没有，在她那妖冶艳丽的裙裾下面活动着的是助手的两只手。换言之，一个偶人是借助三个活人的肉身而成形的。于是主要的木偶剧艺人就成了把自己的肉体最多地提供给偶人的人。因此，文五郎先生在扮演天纲岛的艳姬小春时，如果小春袖手长嘘短叹，文五郎的肉体就会叹息，文五郎的手就必须插到偶人小春的怀中。偶人的外形都飘浮在空中，所以在小春端坐时，操弄脚部的助手就必须把裙裾收拢缩窄，让膝部鼓胀得松软软的，而小春的腰部与臀部就径直和身着上下身礼服套装的文五郎的手臂与身体接触在一起。

在这种场合，就无法讲得清哪里是偶人的部分，而到哪里又是文五郎自身。小春是从文五郎的肉体上派生出的一条美丽的枝梢，一朵鲜花。就跟在赏花时必须欣赏同花连成一个整体的枝条一样，偶人的佳趣就在于偶人艺人与偶人化为一体。偶人演员不单只是依靠偶人，还通过自己全身的运动来表现偶人的心绪。这一关系令我顿觉妙趣横生。因此在欣赏偶人的同时也应欣赏木偶剧艺人。

前一阵子，我看过纹十郎用过的放在地板下边的“仁木”偶人，它就是两者关系最为密切的例证之一。看到仁木在舞台上缓缓露面，长礼服的双脚完全就是纹十郎的双脚。于是只有上半身，偶人跟纹十郎是分开的，恰好跟双人裙裤一般，形式上身着肩衣的纹十郎跟仁木偶人把脚伸入一个裙裤里，纹十郎紧紧地把手伸入前面的仁木的怀中死死抱着它，就这样慢悠悠地用优雅的步姿，沿着舞台边走进缓缓拉起的台幕下。

35

偶人纹丝不动时比手舞足蹈时，给人的感觉反而更加逼真。比如讲，当前面提到的偶人小春袖手低头时，偶人治兵卫把脚伸入被炉里耽于思恋时，当寿司店里的偶人阿里姑娘从寝装的衣缝里露出雪白的后颈浅睡时，如果目不转睛地打量，竟然很奇怪地，一种栩栩如生的感受扑面而来。还有偶人变成尸身后轰然倒地时，也给人无比真实的跟尸体一模一样的感受，越发活灵活现。比如忠臣藏的判官剖腹自刎后处理其尸骸等处，确实给人一种方才还活着的人忽然命归黄泉的、生命无常的感受。尤其凄惨叫绝、带有魔性的是偶人先代获的土桥屠戮的场面，见到舞台上

堆积如山的仰面朝天的尸首尚未完全断气，确实令人屏息敛声，心跳加速。

这种凄惨程度，细想之下正因为是偶人演的才愈发凄凉，活人演的戏曲中是无法表现出来的。

36

人们时常议论，雁治郎演的盛纲怎么怎么样，吉右卫门演的熊谷又如何如何，在原先的时代剧中刻画出来的性格是相当粗线条的。若细腻程度超过了偶人戏的范围，反而让人感到极不自然，傻里傻气的。旧时代里的日本女性在情绪波动、喜怒哀乐之际，或许不会做出露骨的表情，不会超过偶人文静雅致的面相。在戏曲中真正描绘了东方风韵的、谨小慎微的、优雅婉转的妇女，正如同歌麻吕画笔下的美人，谁都长着同一张面孔一样，结果往往是无论描绘了多少女人都无法表达出超越类型以上的个性特征。过去的东方人特别是受佛教熏陶与武士道锤炼的日本人，永远只有"一位女性"，每当我看到偶人戏中女人的头像总会想到此事，如此一来，同一个偶人演小春也好，阿里也好，梅川也好，都再自然不过了。

37

时至今日所看过的偶人戏中，最让我感动的是二十四孝演的"狐火"。八重垣姬在妖狐附身后那种充满了幻想式变化的复杂的情状，到底是哪一位木偶戏演员所想出来的高招呢，或许不是从

一个人的大脑中诞生的，是经历了时代的洗礼，技巧的磨练，才完成了如此出神入化的程序与形式吧。对缺乏幻想因子的日本人来说，能够创作出如此高妙的作品，让人不禁想到在德川时代的艺术家当中，有些人还是相当了不起的，我对他们颔首致意。听说过去剧情更加复杂多变，无数的妖狐站满了舞台，因此八重垣姬的神经举止就更加富于幻想，极尽千变万化之能事。如果是活生生的演员演的戏，那种场面就会草草了事，面目全非。既然八重垣姬的举止非用偶人则难以完全表达，因此也就无所谓是非善恶了。

简而言之，木偶戏是官能性的，充满着真实感的，同时还存在着诸多幻想性的恶魔性的病态的因素。

披头散发的妖精偶人令人毛骨悚然，也就不在话下了。

38

上个月的《改造》杂志上，刊登了一篇户川秋骨先生的名为《翻译制造公司》的文章，其中有不少我颇有同感的高论。

最近，把我们的作品翻译成英、德、法等国语言，在别处加以出版或搬上舞台上演已成为一种流行。我的《只要去爱》等戏剧，一开始由如今在巴黎的日本大使馆任职的老朋友艾利舍夫先生的斡旋下译成了法语，紧接着英译本也出来了，眼下正闹腾着是否应该搬上舞台等。他们由翻译者通过所在地的日本大使馆，到东京的外务省取得翻译许可的证明，外务省的信息部进而来到作为原作者的我的门下相商。前一阵子，意大利的大使馆经人介绍想翻译我的旧作《恐怖时代》，在他们国家搬上舞台，我以前接触到这种协商时，认为自己的作品能让西方人知道未尝不是一

件好事，就二话不说的爽快答应了。可这一次我认真反复地琢磨信函的内容，感觉到情况有点不妙。不为别的，的确，日本的文艺作品介绍到西方去肯定是好事一桩，可是在我们当中优秀的作品数不胜数，在日本优秀的小说与戏曲很多，必须让这一评述自然流传到西方，由西方人主动地来研究日本文学，经他们之手把这些作品介绍到他们自己的国度里方可。可是根据外务省信息部送达的来自驻罗马日本大使馆的信函，详细情形虽不大清楚，但我的作品《恐怖时代》被翻译过去，不是因为我的名声和戏曲本身的名气已经远远影响到了意大利，而是在那边有一个以宣传日本文化为目的的特别协会之类的机构，该协会由留驻在意大利的日本人组成，其实就是那些人的计划。以前我从未注意到这个问题，不只是在罗马，在巴黎在柏林在伦敦，日本人都设立了这种协会。以前翻译《只要去爱》等作品时，也是他们那边的工作吧。如此说来，把它译成法文的人就是巴黎日本大使馆的书记官或书记员了（当然助手嘛会拜托法国人或艾利舍夫先生等)。我不知道那些协会是不是有外交部作为后援，还是完全是民间有志于此的人，总之，日本人自己无礼地把本国的现代文学强买强卖到欧美诸国的文坛上，虽然热情可嘉，可是对原作者至少对我而言，可谓迷惑之极。原作者的迷惑还是可以忍耐的，其实这样做不仅无助于达到他们宣传日本文化的目的，正如秋骨先生所言反而有辱国格。

总体上讲，把文化这种东西当成商品在各地的分店予以宣传，如果出于这种考虑就大错特错了。一个国家的文化，真的震古烁今、灿烂辉煌，就根本无需自己去强行推销。如果这样，就不可能真正让对方理解，当然绘画、美术工艺品等外国人比较容易理解的，比较商品化的东西另当别论。像文学作品，理想一点说，如果不是实地到日本来过，亲眼目睹过风俗习惯，用母语去

阅读它，终归是无法完全理解的。可是这样一讲就大为不敬，并不是说用译本来品读就一概不好，关键是在外国人主动发现其价值之前，希望我们保持耐心，采取克制等待的态度。最近我不时听到不少高论，说什么日本文坛创作水平相当高了，跟欧洲的现状相比并不逊色了，与美国相比甚至更高一筹等等。我当然不相信我们写作的东西跟现在的西方作品相比拿不出手的说法，可是话又说回来，并不等于我们要自吹自擂认为跟西方人水平相当了，更何况自己去吹嘘自己伟大，实在是天下之大忌。试想一下，住在罗马的日本人选择我的《恐怖时代》时或许他们认为，考虑到意大利的国民性、意大利人的趣味与嗜好，而且以为戏曲中所表现的南方国度浓烈的色彩与充满血腥的残酷世界肯定会为他们所接受吧。若果然如此，恰如商人们预先想好这是针对美国市场的，这是面对法国市场的，顾虑到顾客们的喜好，而制造出适合输出对象的物品，其心理是完全一致的。同理，我的作品也就完全跟物资输出同等对待了。

尤其是近来，就是输出物资也不怎么迎合外国人的趣味。稍微聪明一点的贸易商已不再使用古老的手段，而是反其道而行之，欲以本国原有的趣味去征服外国人的趣味。假使《恐怖时代》所表现出的鲜血淋漓的世界，能受到意大利人喜爱的话，其结局又是怎样呢？只会有人说："在日本呢，也有适合你们喜好的浓烈醇厚的作品。"正如人们所说的："这部戏在日本观者甚众，看过它，日本国民与贵国国民在性情上大致相似。"只不过能起到这种外交辞令般的道具似的作用，岂不是得不偿失吗？

有关这部作品，前些年当这篇戏剧开始在《中央公论》这个杂志上发表时，曾因过分残酷之嫌遭到了禁止发行的厄运，如今却在外交部的撮合下用来宣传日本文学，想到这里，真令人笑掉大牙。

39

为了避免误解，我谨进行如下声明。我并不是说“西方人不看我的作品也行”。如果可能，希望阅读一番是再好不过了。对煞费苦心地努力把我们的作品介绍到国外的人，对其热心与好意我心中谨表谢忱，没有丝毫的反感与恶意。而且，日本人一旦碰上是政府负责担当的工作，就多少有点儿想占小便宜的毛病，这种想法我丝毫没有。既然是出于爱国的动机与目的而策划的工作，我表示十二分的谅解。可是，像刚才所说的，其核心目的不仅丝毫难以达到，反而会招致外国人的轻视侮辱，进而给原作者也带来麻烦，这一道理希望他们能够明白。

实际上正如秋骨先生所言，在哪个国家里都有这样的人，他们把自己国家的文学用不太灵便的舌头刻意翻译成不太流畅的外国语，嘴中还念念有词地说，“请阅读一下它吧”，还慢慢地靠过去。秋骨先生还讲，“即便是以文明国家而自豪的英国人，也不会把莎士比亚和弥尔顿翻译成日本语”。“我确实孤陋寡闻，在外国文坛上把自己国家的作品翻译成外国语的事例从未耳闻过，或许有过此事的发生，不过恐怕也是稀有的例子。”只要稍微分析就会明白，我们日本的文坛就有各式各样的外国文学，如法国文学、俄国文学，过去是中国文学等逐渐引进。从他们看来，都是通过外国人即我们日本人之手移植过来的，所以，从未听说过法国人哪、俄国人哪、中国人哪他们主动把自己国家的作品翻译成日语，以资发扬光大，即便是进行这种模仿，日本的文坛也不一定是非得经过日本人的手才活跃得起来。世间有人说自己的姑娘是西施是美人，又刻意装模作样地去讨他人的喜欢，不去参加宴

会，反而送到不相干的人家去频递秋波。父母的考虑不周自不待言，对被双亲的笨办法牵制得团团转的姑娘而言，无异于晴天霹雳。

40

说到这一点，也许有人另有歧议——道理上的确说得通，可是日语对西方人来讲是非常难以理解的语言，所以跟英、法、德等国家之间的情形不一样，把法国文学介绍到美国，或把德国的作品拿到英国去时，不用自己去推销，对方也会找过来。在日本这样就行不通，或许等待对方过来的日子怎么翘首盼望也遥遥无期吧。因此对于日本的文学，考虑到这一层因素，就必须另辟蹊径，此种说法一时甚嚣尘上。对这种奇谈怪论，我便作出了上述的回答——哪怕是天书一般难懂的作品，如果是真正价值不菲的艺术，就不可能不为人知。

过去，在歌麻吕与北齐创作浮世绘版画的时代里，谁能预想到他们的作品在后世能够传播扬名于欧美呢？他们大脑中压根儿不曾浮现过外国这一概念。不只是他们，但凡日本人谁也没有去推销过它们。它们在全世界名闻遐迩，就像水到渠成，就像枝繁叶茂的花木会开花结果一样，完全是他们的作品所蕴涵的光芒，自然而然的发散于外。不可否认，他们扬名于世时的日本，还不是如今的一流国家，也不是什么强国，至于宣传机构无须赘言更是子虚乌有。那是一个知道在地球的一角有一个日本小国的人还非常稀少的时代，但如此价值不凡的艺术最终还是没有被埋没。

41

明治时期以后的艺术家中，最早在欧美享有盛誉的当属歌舞伎九代传人团十郎。(像贞奴先生从日本留洋出国的算是例外)我孩提时候就听到这样的话："团十郎真了不起呀！提起团十郎，远至西洋名声都很大，听说团十郎打个喷嚏，那边的报纸都会登出来。"到底是不是那么大名声，我不大清楚。歌舞伎戏剧跟浮世绘相比，对西洋人来说，不仅远远难以理解，就是团十郎那样的名演员还是少为人知。岂止如此，并非只是一个团十郎声名远扬，当我看到日本的古戏所具有的特殊的味道与魅力，如今正慢慢地不断得到外国方面的认同，更加感到只要隐忍自重，正义终将取胜的真理。日本的歌舞伎戏剧就从未主动做过宣传。可它并不是一扇对外国人紧闭的门户，可是直到这一天为止，相当长时间内，几乎都处于同样的状态。假使知名的歌舞伎演员组成一个剧团去外国表演，实际上也不可能，所幸的是迄今为止一次也没有。有消息说克劳德尔大使正在斡旋请帝国剧团的一帮人到巴黎去，这种捕风捉影的闲言碎语最终化为泡影真是幸运。威廉·巴特拉·叶芝在美国看到伊藤道男先生的舞蹈似乎深受启发。(参照W. B. Yeats的《Four plays for Dancers》一书的后记)对一问三不知的西方人来说，把这种东西跟梅幸先生的《土蜘蛛》混为一谈实在令人哭笑不得。能出嫁到外国去基本上以河合舞蹈团、宝冢剧团的歌剧以及天胜坊的魔术为宜，真正优秀的艺术除非碰到对方言辞恳切热情相邀的机会时另当别论，而在那之前必须牢固地扎根于本国国土。

42

克劳德尔大使使我想起一件事，这位先生出于奇怪的艺术兴趣，曾经写过一则不痛不痒的舞剧，而且随意宣称什么请幸四郎先生出山，非菊五郎先生不可，东京一流的大剧院也一齐起哄，引以为奇。其实这是一个并不高明的计划，我没有看过该剧的上映，略略浏览一下便知是一部愚不可及的作品。报纸什么的把它作为头条新闻吹捧，实在有失水准，把它视同《太郎冠者》也就可以了。

幸四郎先生教泰德·肖恩演《道成寺》一事，虽说并非坏事，不过确实耐人寻味。肖恩回到美国后，把他承传的《道成寺》当成东洋风格的特产上演，在《苦心谈》一节中极力褒扬幸四郎先生。文中说：“他是一位出色的艺术家，而且是一位伟大的人格拥有者。”诚然，称赞老师是理所当然的事，或许还有人认为他是十分亲切和蔼的。有一次遇见石井漠先生，对他的言语我深有同感，他说，“什么呀，松本幸四郎说既然对方是个外国人，如果自己不手把手地好好教，恐怕不大好吧。”把自己的才艺挂在嘴上吹得高高的，固然并非明智之举，假使泰德·肖恩是有这一艺术水准的日本艺人，幸四郎先生最终会那么热心赐教于他吗？何况把它带回到滚滚红尘的美国，掺杂进美国式的味道，让几乎与差劲的译本同等拙劣的《道成寺》热热闹闹地在美国披挂上阵。想到这一光景，我不由得毛骨悚然，若不让外人如此看待日本艺术岂不是更好吗？

43

文学作品相比歌舞剧、戏剧对西方人来讲更深奥难解，不过我坚信只要货真价实，肯定会有得到理解的那一天。我记得是高滨虚子先生说过，我在某家杂志上读到过，他说："靠译文让外国人理解俳句的境界是不可能的，除非他们自己学好日语，对原作有所心得，此外别无他法。或许这一时期不久就将来临吧。"因为语言性质实在差异太大，所以要翻译出来给外人看，这一想法本身就是一种误解，正因为差异太大，确实连粗浅的翻译也无法进行。总而言之，我们最好静候佳音，相当沉着地等待对方出现那种志愿的学者，经过他们的双手，译成他们国家的语言才顺乎自然。对方一声不吭，我方闹腾不已是相当不明智的，尤其是设置宣传机构强行推销输出型的译本更是自不量力。

关于我的《恐怖时代》，因为前面的机缘答应过就答应过了，从今往后对类似企图，我将直截了当地予以回绝。

44

已是距今十多年前的旧事了，当时芥川先生曾经跟我讲过这样的话：

"你在创作途中，可否有过这样的感觉：到底自己是为什么如此呕心沥血地工作，写这篇作品究竟有何用处呢？显克维支就说过，如果有了这种想法，肯定是恶魔作怪。"

我不记得对此当时具体是如何回答的。只是记得我说过，整

体上讲，在我身上类似体验也并非丝毫没有。这是一种创作热情衰退之际产生的情绪，无需多言，对作家来讲是战战兢兢、如履薄冰的危险期，兴许谁都会有一两次类似的体验吧。

芥川先生是否已经被这种显克维支所谓的“恶魔”纠缠住了吗?

人仅仅因为创作热情消失了，是不会轻易寻死的。芥川先生在他的手记中讲过，他已经没有食欲，色欲也没有了。而在先生身上生来就十分旺盛的读书欲又怎样了呢? 会是连喜欢的书读起来都无聊之极吗? 或者，是仅凭旺盛的读书欲不足以维系生存吗?

芥川先生自杀的动机是否出于哲学式思索的结果尚不得而知，至少在将他的手记予以发表这点上，不能说其动机是哲学性的。说是像坚冰一样病态的神经世界也成，说是精神恍惚的焦躁不安也未尝不可，他只是一味讲述自己的情绪，而未进行冷静的自我解剖。当然作古之人并不是带着让世人阅读它的意志而记下来的，也没有谁去确认这种必要，所以仅凭这份手记便去评说过世者的自杀未免操之过急。所谓的精神恍惚的焦躁不安到底为何物? 以故去者的明智与敏感，是不可能一点也不加以说明的。死者或许并不想让世人知道其真实的情况。

“好了，你们就不要再多嘴多舌胡说一气了，还是让我在黄泉中静静地安息吧。”

或许他会在冥府中这样絮叨。

即便如此，故人的死法仍然是一部没有情节的小说。

45

多数作家并不能持续地拥有旺盛的创作热情。一般情况下，它会周期性地、间歇地来临。在如今这种报纸新闻一统天下的形势下，职业作家与其说是在真正想写、欲罢不能的情况下提笔写作的，不如说大多数是在报纸杂志的编辑人员的反复催促下而写的。不过，在他们一点儿也没有创作热情时，怎么想写也会笔下干枯。在这种情形下，为金钱而难以忍耻者另当别论，但若是忠实于艺术者除了一直等待直到灵感的再度来临别无它途。此时，既有灵感即刻回访于他的，也有历经数载仍无法回到原先状态的，简而言之，须听从缪斯女神的召唤，作家仅靠自己是无论如何也难有成就的。所以要靠它维持生计、养家糊口，可谓是危险之极的形同走钢丝绳般的处世方略。

芥川先生做梦也不会想到过为金钱而写作，他肯定比常人更加痛彻地感受到这一度日方式的危险。菊池先生辞去大每新闻的客座会员时，芥川先生一人还留在该公司里，他说过："本来没干什么工作就能领到薪水，虽说稍微有点对不起报社，但哪怕是一点点收入也好，如果每月没有一定的收入，我就会感到非常不安。"细想一下，这位神经质的故人，是十分害怕显克维支先生所说的恶魔附体般的命运的。其实在他的作品当中，被恶魔瞅准了的纤弱无力的倾向早就露出端倪。当然说柔弱无刚并不总是某部作品的缺点，有时它会成为一种特色。在芥川先生那里也有不少以此为美的作品，这且不论。或许是致命地击中了那最为薄弱的部分吧，不然的话，既然是千方百计要保持他个性化的端正风格，创作量就可能会大大减少。跟如今普通的作家相比，他并不

算是个多产作家，如果再削减掉一些，尽最大可能专注于积蓄创作热情就好了。

这一层道理是谁都明白不过的。可是先生在另一方面，却抱着一种一旦不拿起笔就觉得再也写不出来的、与强制观念相似的沮丧情绪。我是私下如此思忖的，并对那种情绪感到无比的伤感，寄与无比的同情。既然说是神经衰弱本已无可厚非，可是神经衰弱也是人的体质与品质的一部分，所以不能一概简单地以病人视之。

46

在自芥川先生葬礼归来的途中，我跟泉先生、里见先生、水上先生、久保田先生等一拨人一起，相聚于小石川的偕乐园，缅怀先生的一生。当时里见先生的谈话里有过这样的话："听说最近芥川先生常提到，写小说实在太吃力了，实在太难了，他不断地流露出这层意思。这一点我是从别人那里间接听到的，所以我通过别人对芥川提出过忠告，转告他，眼下切切不可如此精神不振，我们既然是一开始就知道它的难度的，你怎么着也别气馁，振作起来吧，勇敢地往前跨出一步。听说，他听后说过特别感谢，真心表示了谢意。"这段话将芥川先生跟里见先生的气质上的差异，进行了明显的对比，委实饶有趣味。

水上先生依然故我，还是那副轻快利落的腔调："芥川先生的作品从很早以前已初露疲态，我曾一度当着他的面有失礼貌地直言过，你确实很疲倦哪！他回答：是啊，正如你所说的，我自己也十分清楚这一点。"接着还说了："要而言之，我认为芥川先生小说不怎么样，他是一位才子，可不是位小说家。这一奇谈我

曾在三田社的同仁面前宣布过，当时他们说我出语怪诞，群起而攻之。”不知攻击者是何意图，但对水上先生的意见我是彻头彻尾地表示赞成。

于是我接口说道：芥川先生实际上不是小说家。他是不大适合写小说的人。如果他出生在德川时代，生活在琴棋书画的雅趣中，作为一位旧式的文人墨客特立独行，也许会随心所欲地发挥他的特长。正所谓时运不济呀。如果早一个时代出生，会更加杰出优秀吧。

可是水上先生反驳道：不一定。即使不是古代风范的文人墨客，在今天的时势下也会有更加妥当的境遇的。比如说成为随笔作家不就挺好吗？每当我想到他的这一点就深为痛惜。他如果不是纵身跳进生存艰难的文坛，而是当一个大学的教授什么的，闲暇时写点夏目漱石论之类的文章，说不定会给我们更大的启示呢！假使他想成为小说家，如果像夏目漱石那样，在四十岁前过一段学者生活，那之后再开始写作，说不定会更有成就，也会更长寿吧。

对这种说法我亦有同感。人的一生，一旦选错了处世方略，就会招致飞来横祸。芥川先生固然是聪明人，就是因为踏出第一步时弄岔了，才沦落至此的，可他自己还不明白。我却隐隐有此直感。可是回头一想，死者既然是一位神经质患者，又是对什么事都顾虑多心的脾性，所以即使去写随笔杂谈，真的会把自己确认无疑的东西毫无保留地心直口快地一吐胸中块垒吗？对森欧外先生的作品仅仅说了那么一点异议，就介意到那种程度，至于跟自己关系更为密切的夏目漱石的论述，恐怕干脆想也不会想，不会写出来吧。即使是写了也会是些模棱两可的、诘屈聱牙的、令人不忍卒读的东西。芥川先生所欠缺的并非当随笔家应具有的见识、学问与批评的眼光，而是将它们发表的勇气。在他生前，面

对我们，在可以推心置腹的场合，他也相当直率地提出过不少意见。那一时刻，先生在批评时着眼点之准确与卓越不俗，其兴趣之广泛，其学问之广博，古今东西的艺术均娓娓道来，有根有据，即使是对人物的评价也是精细入微，善于发现那些幽默有趣的地方，对此我总是一直铭记于怀。不过所教诲的多为茶余饭后的琐屑之事，令人不禁想到，就算此人能写点头绪纷杂的评论，也会使文坛受益匪浅哪！缺少见识与批评的眼光的人无需勇气。而一方面，拥有相当精到的令人洗耳恭听的见解，却勇气欠佳，这确实是让人悲悯无奈的芥川先生的缺点。

47

文坛这块是非之地或许是生存维艰的，可是大千世界哪里又是天堂净土呢！比如讲政治家、官吏、实业家等的社会圈子又能怎么样！

对实业家的情况我不大清楚，跟政治家与官吏的社会相比，窃以为文坛不失为一方尚可安居的好去处。嫉妒、排挤、谗诬、中伤，在哪个社会圈中无疑都存在。可是文坛中人一般说来诚实正直得多。即使有憎恨对方的人，也绝对不会斗胆采取阴险的欺诈之术陷人于不义，迎头痛击使他不能东山再起方才快意的残忍行为。有反感之事也就是不留情面地表白一番就算了，过后则忘得一干二净。哪怕有很深的积怨，也不至于主动去攻击对方，仅只是在远处口沫横飞地说点难听话罢了。其中也有想做卑鄙手脚的小人，可是和政治家与官宦们的恶毒辛辣的手段相比，简直是小巫见大巫，就跟无任何罪孽的骗小孩子的把戏一样，对一个正人君子而言不足挂齿。艺术家的生活方式是放纵无度的、颓唐不

振的，教育家跟警官们把他们视为目中钉，把危险思想跟怠惰怯懦都一古脑儿地说成是文坛的罪过。其实我认为，文坛比普通的社会阶层道德标准高出一大截儿。在文坛的文士中，没有一个人像今天的大臣哪众议员哪律师呀，在众目睽睽之下还公然撒下一戳就穿的弥天大谎，实在恬不知耻。我们也根本没有那种胆量，不会那么圆滑。我们或许做过不好的事，犯过罪孽，可是在别人指出后，明白是自己不对，就会像男子汉一样坦承相告，向社会致歉，负担起应有的责任。而且从不像某国的政治家一样，即使谎言与丑行大白于天下时，还言鹭为乌，指鹿为马，自我逃避，不以为耻，公然傲慢不逊地混迹于社会的上层，飞扬跋扈。假使松岛事件那样的诉讼案件发生在文坛，就不会有被告方与证人间的龃龉分歧、唇枪舌剑，事件真相会自然大白于天下，马上就可以判别谁是谁非。甚至连有关系的人都会一齐站出来承认，“我也有一点过失”。应该说，我们每个人都拥有这份良心。一方面，因为对小说家与文人的私人举动，世人总是带着好奇心来看待，所以就连没有必要表白的事都已经置于无法隐匿的状态之中。

引作例证未免诚惶诚恐，像武者小路先生的家庭事件等，或出于责难之意或出于揶揄之意，不时成为报纸的素材。武者小路先生是一位坦荡荡的君子，有人提问时只要没什么妨碍总是侃侃而谈。像那些政治家用下作的手段千方百计加以隐藏的事，他通通和盘托出。这种行为固然有其弊害的一面，但最终势必给文坛带来不存在虚伪与猫腻的局面，最大限度地净化了文坛的空气，使它阳光明媚，清爽宜人。

我曾经跟芥川先生交谈过此事，先生也跟我看法相同。“完全如此。文坛还算是最纯净无瑕的，真太好了。最近我听说大学教授们彼此间的尔虞我诈之事，那些做法极尽阴险，女人气十足且恶毒辛辣，听后确实失望不已。学者也真够戗啊。那种生活我

是一天也呆不下去的。夏目漱石先生挂冠而去实为明智之举。”如此看来，芥川先生如果去当大学教授，说不准会比夏目先生还更早地逃离是非之地呢！毕竟，他连在最最适合安居的文坛长住下去都不堪忍受。

斯人可谓满目疮痍！

48

芥川先生的艺术，他的小说，作为所谓的“小说”读起来略显美中不足。当我把它看成是一个灵魂苦闷历史的见证时，感到其价值重如泰山。那是一个拥有最不适合于生活在这一世间的体质与气质，且在诸多方面饱具才华，具备一颗清晰明辨是非的头脑与灵魂。那种苦闷并非是肆意夸大的，如同遍体鳞伤的困兽一般的痛苦呻吟，而是可以通过其众多的作品，隐约听见轻微的喘息，像是患了咳喘病般的声音。先生时常提倡在新进作家的时代里达到形式上的完美，这一主张在先生的作品里面，其实并不那么重要。晚年的先生或许首肯我的这一说法吧。

总而言之，我希望更糊涂一点，更健康一些，无论是谁，都能过上更加幸福的生活。

49

我读过正宗白鸟先生在《中央公论》发表的剧评，特此记下二三感慨之处，一并请求先生的赐教。

确实是在去年的年终岁暮，在帝国酒店的一个房间里，得到

一次会晤白鸟先生的机会。我与他阔别许久，其实是头一次得到仅有两人在一起的机会。两人一边饮茶一边谈天说地，几近一小时。当时我是很看不起文坛上的可读性剧本的，打心眼里蔑视那种专门供人阅读的脚本。我把它归在“读起来蛮有趣，可是无法搬上舞台”这一句话下，并不把它看成真正的脚本。可是如果具有阅读价值的作品，它也是一种艺术，这点是确确实实的。既然无法在舞台上表演，就不能说成是剧本，这只是名义上的争执，另外换个什么名字也无妨。可是，有一种偏见是，人们往往从不适合上演这一点，判断该作品的艺术价值，由此断定它比能上演的剧本差劲殊多。事实上，反过来的情况也不少见。道过此番话后，白鸟先生也深表同感，“我早就说过这回事”。

在进行创作时，由于取材的内容不同，跟一般小说的形式相比，戏曲脚本在形式上的表现，有时更容易处理，而且容易出效果。假使是我的话，写这类作品时，会在头脑中设置一个空想的舞台，让各式各样的人物一一登场，配上各种对话和姿态，感觉就像看到真正的戏剧一样，如此原封不动地把他描写在稿纸上。这一过程需要自己进行一番努力，有时舞台会自然浮现于脑海中，无论如何也必须采取脚本的形式。接触这一作品的读者，必须各自在脑海里搭建一座幻想的舞台，让他们看到与跟作者幻想中所见到的场景同样的戏剧。作者预先要考虑到这一步。幻想的舞台跟实际上演的舞台是有区别的，因此经过演员的加工是否适合在剧场上演，很多时候根本不成其为问题。

我在此讲述此事别无其它。毕竟戏剧这种东西，如果是梦幻剧，自然不及想象的美，如此说来，在写实剧中，或者说，剧本越是写实就越易产生一种矫揉造作的难以置信的感觉。不管怎么讲，一帮称其为演员的活生生的人集中在一起，他们有着各自的个性与不同的生活，组成从某一个人的大脑里构思出的一个世

界，所以，在其性质上，容易让人觉得不协调。比方说自然主义的戏剧等等，主张必须像拆除日常生活的一面墙一样进行表演。他只会让观众把握“应该用这种眼光去欣赏的戏剧”的要领。事实上怎么可能存在按照日常生活去表演的戏剧呢？至少我在日本一次也没见过那样的戏剧。出色的演员们去表演易卜生跟斯特林堡的戏剧肯定妙趣横生，而那种趣味并非真实的存在。（此事容后再叙）

凯贝尔博士说过，读着乐谱去幻想音乐远比聆听音乐演奏更让人开心。如此一来，此事在脚本方面也透出几分真实。读过久保田万太郎先生的戏曲，我在自己的脑海中的舞台上，几乎完全能够再现出那一世界。假使观看现场表演，那一美妙的世界反而会破坏瓦解。从我自身贫乏的经验来讲，我的作品从来未曾完全按照自己的思路在舞台上再现出来，我总是把它归结为，这不是舞台监督和演员的过错，大部分来自戏剧本身的缺陷。人们则认为这就是作品，是可读性强的脚本，而并非真正的脚本。我的作品也罢，久保田万太郎先生的作品也罢，若不适合上演的话，这本身意味着戏剧领域非常狭窄。

记不清是什么时候，俄国的歌剧到帝国剧院上演时，在走廊里我碰见芥川先生，跟他说歌剧这玩意儿，我还是头回看，舞台装置呀，扮相呀，都叫人讨厌，每一件都过于写实，而且登台表演的演员，大家都只是唱呀唱的，怪诞得有些不大协调。歌剧这玩意儿，还蛮傻里傻气的呢！日本的能乐反而自然多了。跟能乐相比，哪一种更为自然，并非现在我之所问。可是，比如讲卡门的大结局唐·何塞杀害卡门后放声痛哭等场景，要表现出叹息、悲哀、忧怨、烦闷、呼天抢地的悲怆心情，除了用歌声来表达，外表上难有作为。如果写实地进行表演，必然会显得夸张，注定会显得装模作样，喧闹不堪。

因此想通过戏剧看到形象逼真的杀戮的场面，看到栩栩如生的恶棍，无异于是一种无礼的请求。

50

在前一期上，我说过戏剧这种东西总是伴随着装模作样的感觉。还说到，舞台上的自然主义表现、写实主义表现，无论到什么程度最终都是舞台上的规则。按照实际的日常生活来表演的戏剧等，是绝不可能存在的。

如此说来，不仅是戏剧，所有的艺术都有几分这种特色，只不过戏剧在这一点上特别突出。就像前面所说的那样，它并非是从完整的一个人的大脑中构思出来的，而是众多演员集中在一起表演的，因此特别容易显得零乱，而且演员各自的人品与习性也会带来种种干扰，可谓防不胜防。所幸的是，在他的人格具有牵制力的情况下，就会成为所谓的个性而受到尊重，如此一来，观众就会喜欢演员其人，而跟他演出的戏曲的内容上的价值关系不大。令人啼笑皆非的是，所谓的名角多数是个性魅力很强的演员。人们常说名角“完全溶于那个角色”，其实正好相反，比如说雁治郎演纸治也好，演盛纲也好，还只是雁治郎，正是雁治郎其人让观众开怀。若偶然碰到讨厌雁治郎的观众，就是看过他扮演的角色，他本人的特色也会径自扑面而来，从而没有判别演出好坏的余地。在德川时代，演员被鄙视为河原乞儿时，由于接触舞台之外的机会不多，还显得较朴素。像最近这样，他们的社会地位骤然上升，虽然是一介演员，作为绅士、夫人、小姐等身份抛头露面的场合也越来越多，这样一来该演员的与生俱来的习气甚至会带到舞台上，从而破坏了我们的憧憬。要是不考虑什么

《寺岛君》、《波野君》、《喜熨斗君》等戏曲，就无法欣赏到菊五郎呀、吉右卫门呀、猿之助的戏剧。

我私下思忖，从戏剧中铲除这一弊端，终归会是徒劳无功吧。把一个一窍不通的人培养成演员，上到舞台上，仍然会有陋习随身，其中依附得最紧难以分离的当属他的声音。我们稍微听到一句台词，只要听到声音就马上会感觉到“啊，还是那位老演员哪”，这一感觉往往会比戏剧本身的趣味先期而至。始自明治时期的坪内博士的文艺协会，上山草人的近代剧协会，跟其它类型的新戏剧运动，时衰时旺，此消彼长。说实在的，我几乎没有去看过那些东西，原因在于那时的所谓新剧的演员们，大多数拥有中学以上的学历，跟原有的歌舞伎演员相比显得更有头脑，更有教养，他们因此而自豪，把它们当做金字招牌。可是时至今日情形依然，在当时的大形势下，在中学或专门学校求学的青年中想当演员的，他们并非品学兼优的学生，如此贸然坦言未免失礼。基本情况有在学校的成绩不理想，生性放荡，中途被学校辞退的；稍微有点男子气受到女生欢迎，但除了赢得薄幸之名外，一无所长的；想当文人又命运多舛的，简而言之以学生中的失意者居多。当然也有少数的例外，从当时开始直到今天，作为演员取得相当名气的人中一部分仍然是有一定的天分的，不过大部分都是不良青年的集群。于是当我望见新剧的舞台，会顿时看透那些失意者、荡浪公子、薄幸儿以及低能儿的品质——或许由于我本人当时就是一个对双亲不孝的浪荡子——他们这些演员的遭遇常引起我对身世的感伤，反而比戏剧还更真实，更为凄惨。出于职业上的关系我跟他们进行个人接触的机会较多，了解他们的人品与内幕，所以情况是基本真实的。

新派的戏剧日渐式微，上述情形也有一定程度的因果关系吧。在新派演员中，其人品总有一种独特的味道，歌舞伎演员的

味道是一种能吸引城市人的质朴味，而新派演员的这一特点并不适合城市人，尤其是不对那种感觉敏感的东京人的胃口，跟演出的不精彩以及其它任何情况相比，这正是新派戏剧日渐凋萎的原因吧。

51

从这种见地去分析，对小剧场等类的东西，我也抱着深深的疑虑。无须多费口舌，在小剧场中由于观众席与舞台间的距离十分接近，从而演员无须进行多余的不自然的化妆与装扮，他们以一种与日常生活场合相差不大的姿态出现在舞台上，因此对观众来说不仅可以看见演员们的自然肤色，有时甚至连纹路的粗细，鼻孔的漆黑，甚至鼻毛、鼻屎和衣垢都看得一清二楚。也就是说，从假面下面可以入骨三分地看透他的出身。如此一来，要将观众的幻想引入戏曲的世界就相当地困难，略微作出一点表情观众就会马上发现，觉得太夸张造作。前些年，谢世的埃雷诺拉·都舍能够做到从心底跟剧中的人物同化，听说他在舞台上哭泣时，真的泪流满面，这种天才式的演员的表演当然是理想化的。我们平常在日本所见到的小剧场多数是由舞台经验肤浅、刚刚进行过培训的演员来表演的，这些曲目是表现派的翻译作品也好，是日本的新作品也好，归根结底在舞台上滔滔不绝地净是些文学少年与少女。这种感受其它人不清楚，我是无论如何不能忘怀的。当然小剧场给普通的剧场带来了刺激，注入了新鲜空气，在这一点上，确实有存在的必要。对这一方面怀有兴趣，有利害关系的人，大有前往一睹的价值，再往上拔高，就什么都不是了，特别是在舞台上看翻译作品不如去读书更好。不介入这些不正规

的媒介团体，反而会得益更多。

下面再闲谈一下，如果我喜欢的歌舞伎演员，比如说松助呀、中车呀、羽左卫门呀、菊五郎呀，这些演员到小剧场去登台表演，他们把日常生活的情况原汁原味地表现出来。率直而自然地饰演久保田万太郎先生的戏曲，以及曾几何时走红的小山内先生的《儿子》的话，我会欣然前往一睹为快的。他们各有千秋，而且原始的风味很浓厚，或许演员无法完全融汇其中，变成戏曲中的人物，这也没关系。我能欣赏他们的个性并以此为乐。不止限于演员，所有在这条路上声名隆盛的一流艺人，哪怕以本色面貌出场，都不自觉地在其人品方面展示出优雅的风度，听到成为名人的相声艺人日常聊天时跟在高台上可谓迥然有别，妙趣横生。哪怕是平淡无奇的片言只语，都不可思议地动人心弦。如果是小剧场，也就是说，能够更加深切地接触到他们个人的魅力。

出于同样的理由，要想看一看年轻美貌的女演员，小剧场是最好的去处。客人们可以毫无遮拦地欣赏到她们滑嫩的肌肤，齐刷刷的睫毛，清亮的瞳孔，珍珠般洁白的皓齿。谈到这方面或许会被人取笑为不正经，其实在前往小剧场的客人的心中多少含有这种情欲的动机，哪怕一半是无意识的也好。与其说是看戏，其实是去看活生生的美少年和美少女。说老实话，至少我是这样的。

52

我所要说的，所谓的以戏曲为中心、以内容为中心的演剧，简而言之是一种梦想，是无法得以实现的。所以不如说，以形式为中心、以演员为中心更加可取，而且现实的剧坛上，眼下情形

就是如此。那些不采取演员本位、形式本位的剧团，无论在剧本的选择上何等煞费苦心，结果往往是事倍功半。在此我又要抬出芥川先生作见证人，过去先生对泽正的戏剧曾经破口大骂，他说："世上竟然有这么傻冒的戏，这种玩意儿，要是我上台保证能演得更好。"也许我去看过了也会有同感吧！只是一遍都没有看过，然而他们那个剧团能够赢得那么兴旺的人气，就是以演员为中心。这一倾向，在歌舞伎戏剧已荒废进入新时代剧的社会中，或许只要戏剧这一形式延续下去，就会永远如此吧。往早里说，就是在电影里不也是演员至上吗？就连在电影中最有品味的德国影片，也不是靠亚妮格丝与克劳乌丝的人气来招徕观众吗？

总之，舞台艺术的价值，一半以上是演员的个人魅力，挑明了说，就是肉体的魅力。当然说到魅力，并不限于年轻美貌的男女演员，哪怕是俊男美女，一点魅力也没有的也大有人在，像团十郎跟团藏那样绝对不是什么俊男，而是相貌特别的主儿。大体上，无论容貌如何俊美，若大脑迟钝，往往会缺乏魅力，反过来讲，欠缺了肉体上的条件，做为一个演员就难以有大成就。

53

正宗白鸟先生在九月份的《中央公论》的剧评中使用过"为了人生的艺术"这句话。这句话从广义与狭义的角度上讲，都可以有各种解释，所以要捕捉到适当而确切的意义是颇有难度的。如果真的存在盛极一时的流行语——"让人思考的戏剧"的话，如前所述，将直接阅读戏剧视为捷径，在戏剧中去寻找，恐怕会大失所望。在所有的艺术中，戏剧最具娱乐性、官能性、性感、肉欲，这些成分比例较大，所以首先必须诉诸感觉。把娱乐的氛

围全部剔除，就像打算到学校去前往讨教般的严肃古板的戏剧，事实是不可能存在的。

我一向认为，在戏剧中观众抱着半是娱乐的心情前往观赏，那么剧团团长以演员为中心，搭一台好戏，这一点可谓天经地义。就演员而言，拥有一定的魅力与出色的技巧，就观众而言，得到洗炼的感觉与一定的品味，通过官能与肉体的美感从而获得超越其上的永恒的美，精神上的美。演员某一瞬间的表情、眼神、体姿当中就跟看到杰出的绘画与雕刻作品一样的，从中便可以吸取永恒不灭的美。形式上的美如果达到这一程度与内在的美是并驾齐驱的。这样一来，前往观赏戏剧的一般观众，因为他们并非学者也不是思想家，较之内容上的价值，形式上的价值反而容易对他们有所触动。有些人即使没有学问，可是拥有足以体察品味高雅的形式美的敏锐感觉。感觉这种东西，越使用越敏感洗炼。

54

为了容易让人理解，以上我就戏剧的静态方面的特征援引了绘画方面的例子，还没有闲暇来得及谈到动态方面跟音乐方面。不管怎样，看戏时感觉最为重要，这点是不言而喻的。学问呀、见识呀、思想等等固然必要，如果是连三弦的音色好坏都分辨不清的人，可以说他根本没有品评戏剧的资格。

在自己的作品上演时，我时常加入排练中，就剧中人物的性格进行解释，接受来自演员的提问，我时常感到歌舞伎戏剧的演员们，比起新剧的艺人哪怕对崭新的脚本理解起来都快得多，这是何故呢？我认为其中之一，是他们拥有耳熟能详的艺术感觉。

歌舞伎戏剧的演员们，依循长期的传统，对艺术的感觉特别敏锐，尤为发达，他们不是用大脑来理解，而是凭感觉去判别，能从形式直接切入内容。对舞台上的坐、立、进、退进行一丝不苟地精细入微地研究、琢磨，能通过阅读译本咀嚼现代文学的青年简直不是他们的对手也在情理之中。同理，在剧评方面，较之专门的所谓的剧评家的评论，城市里商业区的小姑娘与家庭主妇谈出来的往往更能令人首肯。

人的感觉这种东西，会因习惯、种族、所在地不同而各有千秋。类似歌舞伎演员的专业人士对艺术的感觉是特别发达的。从一般的观众的角度讲，东京人能理解菊五郎式的轻松愉快的艺术气氛，而雁治郎的妙趣非大阪人方可意会。因此一部戏甲方觉得生动有趣，乙方会觉得平淡无味，光靠感觉上的差异就评长论短是草率之举。一个人说鳗鱼可口，一个人说难以下咽，在这一点上，既然两个人口味有别也就强求不得了。

55

针对我赞美菊五郎这一点，正宗先生援引《厄年》这部戏，把菊五郎批驳得体无完肤。

我看过《厄年》这部戏，照我说，菊五郎所扮演的恶人只是个小泼皮也好，不是真正的恶棍也好，这一点根本无所谓。那部戏作为菊五郎的表演绝非经典之作，可是随着事件逐步向前推进，就有了一种佳趣，无异于品尝一种清淡的用上等的米饭做成的茶泡饭。菊五郎这个演员或许是在话剧中千锤百炼过吧，一旦饰演这种酣畅淋漓的角色，其人格所秉具的魅力就会展露出来，哪怕没扮演出真正的恶棍，菊五郎的一流的美还是大放异彩，这

正是我所喜欢的。

评论《厄年》，评价菊五郎的正宗先生，不知为何竟对戏中角色朝妻船的舞蹈只字未提，这点让我觉得不可思议。撇开舞蹈去评论菊五郎，未免会牵强附会，更何况那一场景在《厄年》一戏中是最为精彩的。

56

我一味地讴歌歌舞伎戏剧，并不打算去否定新剧。至少在眼前的形势下，除歌舞伎戏剧之外，能诉诸观众的感觉、让人产生共鸣、能陶醉其中的舞台之美根本没有，这也是不争的事实。跟泽正艺人的《金色夜叉》相比，哪怕再拙劣，我还是愿看菊五郎的《厄年》。

哪怕是完整无缺的美，时间久了就让人泛腻。道理既然如此，不可能什么时候都仅靠歌舞伎戏剧来满足需求，必须培养出各种能够取而代之的戏剧样式，而且我们日常的生活形式，如果不更加严整，戏剧本身也不可能有新的变化。西方文化与东方文化杂乱无章地糅混在一起，既没有秩序也缺少平衡，在如今这种状况下，看样子不可简单草率地行事。歌舞伎戏剧在德川时代的文明发达到登峰造极的程度时，进展得最快，相比其它的艺术，戏剧受社会物质条件所支配的因素更多。在所有的艺术当中，它往往是最后兴盛起来的。如果新的音乐没有诞生又何来新的戏剧问世呢?

57

滚滚红尘中，既有玩物丧志的人，也有不为外物所动的品行高洁之人。对后者而言，不仅是歌舞伎戏剧，举凡戏剧这种东西都是无用的长物。

依照我的见解，正宗先生属于不沉迷于外物的人。我认为他该因此而自豪。然则此君时常出入剧场究竟意欲何为呢?

58

本次就改造社的圆本屋出版《幸田露伴文集》，山本社长要求我写点什么捧捧场，面对像露伴先生这样伟大的前辈，像我这样的年轻后辈，哪够资格抬轿，实在是幽默之举。可是圆本屋的读者是很广泛的，说是有几十万之众，而且多数是二三十岁的年轻人，所以半数以上的人不大清楚露伴先生这位文学史上杰出人物的文学成就与地位等等。在如今的形势下，像我这一辈的作家都被人称为“大家”，有时还被可爱地称为“老大家”。我们跟露伴先生那辈人的隔阂单从岁数上讲就相差巨大，人们对这一点都理解不了。于是我主要是为这些人写上几句。

59

恰好跟我的父亲年龄相当的老人，提起戏剧总是对团十郎以

及五代传人菊五郎赞不绝口。老人们说“在我们的眼里只有成田屋，至于吉右卫门的《活历》啥的，简直像孩子做戏一样”，还说“要是五代传人过世了，我就不想再看戏了”，如此等等，老人们把这俩人奉为戏苑至尊。比我们早十年到二十年出生能够看到这些戏圣的人，对此简直是如数家珍。一时之间在团十郎、菊五郎亡故后，剧坛有团藏梅开二度、东山再起，这一方面是因为团藏本身实际上是一位名角，另一方面也较多地出于他在团十郎、菊五郎的活跃时代里与他们唱对台戏的事实，“他呀，只是一个跟团十郎跟菊五郎顶嘴的演员”，这种传言出自将团、菊二人神话了的迷信，把他们当成活生生的国宝般想象得很崇高。如今的歌右卫门在旧派演员中威风八面，仍然是因为他作为与成田屋和五代传人唱对手戏的角色。作为当时首屈一指的花旦，自然而然地增添了不少分量。

所幸的是，文坛的情形与剧坛相比情况大不一样。从中车、羽左卫门以降到吉右卫门的时代，凡事都会援引团、菊二人作为范例。文坛亦情同此理。有人总是拿我们的作品跟红叶、露伴的作品相比，说什么“看过红叶就不能再看其他人的作品了”，往往会遭到如此冷遇，毫无誉美之词，所幸的是小说的读者并不像戏曲的观众那么痴迷、盲从。而且不知是文坛上的荣幸还是不幸，由于没有歌舞伎那般富于魅力的传统，就比剧坛更加紧凑地跟着形式发展，亦步亦趋。不过呢，在明治时期的文坛上，红叶、露伴地位恰恰相当于剧坛上的团十郎与菊五郎。露伴先生至今仍活跃在《中央公论》与《改造》等处，恰好比五代传人菊五郎在帝国剧院的舞台上重放异彩一样，这在戏剧界肯定是一件非同小可的盛事。

60

团十郎、菊五郎过世时，是在我的中学时期，所以我压根儿不知道他们的舞台风采，对老人们过分的崇敬甚至抱有反感。名演员肯定是没错儿，可到底好到什么程度还心存疑虑，如果他们当时的演出若能原封不动地让今天的观众看到，就会自有分晓，而这点是根本办不到的。也许可以说，如今的六代传人跟勘弥先生的表演还是蛮生动有趣的。简单地说，老人们如此崇敬团十郎、菊五郎，是因为不管他们如何吹捧，如今的年轻人再也无缘亲眼目睹了。

谈到这一点，文学的情况尚聊可慰藉，现如今并没有拼命地抬高老人。我们会用今天的眼光去重新审视红叶与露伴的作品，以评论在文坛上这两位“名角”的价值。

我是相当早熟的，所以从少年时代开始大量阅读伟大卓越的书籍。正如老人们对团十郎、菊五郎的时代相当憧憬一样，我一想到自己如饥似渴地阅读红叶、露伴的作品时的情景，就感到一种难以言尽的依恋。无论怎么看，我起先感到亲切的是露伴的鸿篇而非红叶的巨制，最初令我爱不释手的是露伴的作品。一种理由认为，露伴的作品以佛教思想等为背景，带有哲学色彩，是相当艰涩难懂的小说。虽是一介乳臭未干的孩子却去啃这些大部头，就是因为自己认为它们确实很伟大。当时负责我们年级的小学老师中，有一位先生挚爱哲学跟文学，这位先生总是对露伴赞不绝口。他说过，露伴远比红叶伟大多了，首先他的学问渊博，学贯古今，故而所创作的作品中富有思想深度，跟泛泛平淡的小说有天壤之别。之后，我上了中学，入学后，如今担任学习院教

授的福井久藏是我的老师，讲的也是同样的话，较之红叶对露伴也是赞赏有嘉。这是题外话了，我听说胜海舟翁先生曾说过“露伴确实了不起，他博览群书，视野广阔。没有学问的男人哪怕是写小说不久就会灵感枯竭，可是露伴先生至今还在文坛上大展身手”。我还从直接聆听过先生垂训的人那里听到这种说法（海舟先生的《冰河清话》应该在哪里刊载过）。由于这一缘故，当时的学者呀教育家呀政治家呀，知识阶层的人们对露伴都有誉美之辞。据德田秋声先生所说，在高中时代他真的渴慕能成为露伴的门生，因为过于尊敬，自觉不敢高攀，遂投学于红叶山人的门下。

比如讲，《对髑髅》等作品，少年时代的我可谓爱不释手。露伴的作品并无思想呀观念呀及闪光的东西，乍看上去像是平淡无奇的相当客观的作品，那些所谓的写实的妙趣、对话的机敏与结构的精美等，反而是孩子难以理解的。而且，露伴的文章古典的趣味丰富多彩，所以一边阅读一边可思考其典章的出处，也是一种趣味，偶尔加以搜寻，仿佛自己俨然成为一位学者了。提起《对髑髅》，令人想起《雨月物语》中的“蓝头巾”。当然旨趣更加相像的还是《二日物语》跟《白峰》。露伴先生肯定是将《白峰》装在脑海中进行创作的，将秋成在《雨月物语》中写过的、马琴在《弓张月》中写过的两种题材再度加以诠释创作，真可谓自信无比，信心百倍。马琴的作品我不大喜欢，而《白峰》跟《二日物语》曾反复诵读，几乎到了可以倒背如流的程度。

当时露伴先生还时常写一些少年读物，像在《少年世界》夏季增刊号上刊载的《休假传》，在即使是少年读物仍结构严整这一点上，在变化多端、富于训诫这一点上，诚然是洋洋洒洒的大家作品。西方作家假设歌德呀托尔斯泰呀这类大作家，若是写童话也就只能达到这一程度吧。那之后收入哪一部单行本了呢，我

已许久没有读过了，不过孩提时期的印象往往格外准确，兴许现在读起来也精妙之极吧。

61

红叶山人的大忌之日跟团十郎、菊五郎的卒亡均相差不远。在他的殁亡同时，砚友社的诸位作家已疲态尽现。这点恰好跟以樗牛为中心的姉崎嘲风、畔柳芥舟等一伙人在樗牛去世的同时就逐渐为世人淡忘一样，当一面帅旗倒下时，扛负旗帜的人们都显得力不从心，无法再显风骚了。当时露伴跟红叶，以至跟砚友社的关系究竟处于何种状态，我是不清楚的。不过在作品上，对红叶明显有着如临大敌之感的露伴先生，自砚友社偃旗息鼓时便逐渐远离了文坛。紧接着，在自然主义风靡文坛的时期，除了森欧外一人，前一时期的作家们都隐形匿踪了。对自然主义前期的文士是如何加害当时新锐的作家与评论家的，听过受迫害者中的一位即泉镜花先生的叙述，即可想象出其情形之大半。“人们哪里敢说他们写的作品的坏话呀！他们到哪里也买不到我的原稿，终于到某家书店去寻找，当单行本即将付梓问世时，自然主义的文士们即纠集一帮党羽气势汹汹地冲进该店，提出无理的抗议，诘问你的书店怎么会出版这种东西呢！因此，到了后来，连出版社都缩手缩脚了，它们都对此忧心忡忡。”于是泉镜花先生暂时栖居逗子，过着寂寞清苦的生活，心中郁郁不平。后藤宙外先生隐遁于家乡的秋田县跟猪苗代湖畔，大致也是这一时期。据传闻，露伴先生也颇为不平，将浮生寄托于心仪的垂钓，聊以慰藉郁闷之情。在《读卖新闻》上发表过《心的残迹》之后，先生是由于受到时势的压力呢，还是自身内部创作热情烛尽灯残了呢，看上

去对创作完全绝望了，当起了京都的帝国大学的教授，要将自己囿进学者的才华的光圈里。如果先生的文笔生涯当时即宣告终结的话，在文学史上，先生就不会留下如今的一半的文学成就。我曾经在 1918 年至 1919 年，在本杂志上发表《艺术一家谈》之际，比较过红叶跟露伴两家的作品，说过我认为作为小说家红叶怎么着都略高一筹的话，那是当时毫无伪饰的感想。一般作家往往随时势而随波逐流，在经过二十年至三十年之后，回头再看从前的作品，可谓不堪卒读，这一点已成常事。而红叶的作品中，今天读起来仍然浑然一体、保持着古典风格的作品比比皆是。在这一点上，露伴先生委实略逊红叶先生一筹。两三天前，我重新品读过《对髑髅》，确实是一部高妙之作。与德国浪漫派的作品相比也毫不逊色。我手边没有《二日物语》，它也许永远会跟《雨月物语》跟《白峰》一争光彩吧。可是不管怎样，跟红叶相比，先生留下的生硬之作也为数不少。正因为饱具思想与哲学色彩，反而有碍眼之嫌，确实会有损于浑然一体的感觉。就冲这一点，我曾一度不大喜欢先生的作品。

62

红叶无疑是夭折了，也许是他文学的生命干涸枯竭了。就是再长寿一点，也不会再有所超越了吧。可是露伴先生在历经长时期的蛰伏之后，其间自然主义曾盛极一时又骤然消失无影，跟先生一样同样是学者兼做小说家的夏目漱石先生引领风骚过后无奈撒手西去，这时先生鄂然卷土重来。如果我的记忆没有错误的话，发表于《改造》杂志上的《命运》便是最初复出时的作品。时至今日，我依然无法忘怀阅读它时的兴奋喜悦。我们或许会认

为它是一部史略而非小说。这当然是一种过分拘泥于小说这种形式的想法。我也有时那样想过，如今再无这一念头。哪怕并非所谓的“小说”也好，作为艺术家的露伴先生全力倾注于学问与激情，从里到外、从巨到微都活灵活现的“创作作品”不是小说又是什么？真正是小说中的小说，在小说的基础上兼具叙事诗之妙，兼有史略之厚重。仅从分量上看是比较短小，不过仅有堪与一卷《平家物语》跟《太平记》相匹敌的规模，是一部个中含藏着小宇宙的大作。文章是旧式的和汉混合体例，可是没有一丁点老朽之感，却具有生动泼辣的锐气，有雷霆万钧之厚重，确乎不可思议。叙述惊天动地的故事，极尽铺陈，气势波澜壮阔，一浪逐一浪，让众多的大豪侠小英雄重新复苏在方寸大小的纸上，这又岂是历史学家的专利。永井荷风先生把森欧外的《涩江抽斋》、《伊泽兰轩》称为历史小说，如此说来，露伴先生的《命运》、《幽情记》以后的诸文，其他比如像《蒲生氏乡》等，姑且称之为小说料无大碍。在连记述吃喝拉撒的一页日记似的东西都能作为小说通行无阻的社会中，还说它不是小说真是荒唐之极。就像以前曾经讲过的，他没有一点西洋气，是纯正的东方风格，其体裁类似于斯汤达尔的历史小说的写法。自然露伴先生的这部作品更为声名远播。

63

去年还是前年，在《改造》上登过露伴先生的《观画谈》这篇作品，不知什么缘故没刊登在创作栏中，其文体跟我们现在所使用的文辞完全一致，取材也是现代的，在任何意义上都是今天的小说无疑。而且露伴先生的创造力跟过去比丝毫未发生变化，

它就是一部足以证明此点的佳作。而且深具跟红叶并驾齐驱时的风采，通览整个作品俨然是一部精彩绝伦的造化之作。不知何故，竟然评价不高。其后问世的《古董》，着实生动有趣。尤其是《活死人》，堪称幽玄高远之作。接触到这种作品，什么时势纷乱呀统统抛之脑后。练达之士所撰写的作品，哪怕与时代思潮无甚关联，可是不管在什么情况下，都震烁古今，闪射着炫目的光辉。露伴先生的作品正是如此。海舟先生的“他还会大展身手”的预言确实言中了。如今，我认为他确实凌驾于红叶跟漱石之上。

64

露伴先生的知识相当渊博，学富五车，并非马琴、秋江所能比，国文与汉文自不待言，他还精通佛学，精通英文，历史、地理、生物、物理等方面均广泛涉猎，真是令人惊异。在学识出众这方面也颇为知名的内田鲁庵先生曾说过：“他这种奇男子真是希世罕见哪！属于那种五百年才出世一个的人。”当然这话我是从木村毅先生那里听说的。不过真正伟大之处，并非他的学识造诣，而在于他纵使是如此名望的学者，却一点没有学究气，而是热情大方。对他我个人所知不多，阅读其作品则随处可拾。描写村上喜剑的《奇男子》这种小说，虽然称不上杰作，可是若非充满激情者则无法写就。某某绅士曾经访晤过露伴先生，当时许是没有系上兜裆布吧，他胯间之物自盘腿闭坐的地方隐约可见，遂禁口不语。露伴翁虽有糖尿病的毛病，却照样喝酒，大嚼点心。一张口便是满嘴浓浓的老东京的音调。身为一介学者，却与欧外、漱石性格上大相径庭。

想提笔记述之事委实蛮多。其实近来我也惹上了点麻烦，再一个劲地大书特书确实不好意思。再说截稿的日子也临近了，还是留待别的机会吧。

《饶舌录》已饶舌整整一年了，暂且就此打住！

1927年2月至12月《改造》

1927年10月《大调和》（原名“东洋趣味漫谈”）

浅说慵懒

1

提起慵懒，简单地说就是怠惰的意思。一般说来，懒惰的“懒”字可用“懒 ”来替代，我们常常见到有写成“懒 惰”的。那是误笔，好像还是“懒惰”正确。眼下，我根据简野道明先生的《字源》查看了一下，“懒”等用在“憎懒”等处，为“憎恨”或“厌离”之意。“懒”这个词，是“倦怠”、“懈怠”、“疏懒”“疲塌”之意，在此仅援引柳贯之诗为例：

借得小窗容吾懒，
五更高枕听春雷。

若引用《字源》中的小词条，还有许月

卿的“半生懒意琴三叠”，杜甫的“懒性从来水竹居”等诗句。

从上述举例即可明白，懒惰无疑为怠惰的意思。当然亦不可忽视其中也隐含着“懒洋洋”、“不起劲”之意。而且应该更加留意的是，所谓的“借得小窗容吾懒”也好，“半生懒意琴三叠”也好，“懒性从来水竹居”也好，无不存在着类似的倾向，即斯人在“倦怠的生活”中已经探明自己的另一番天地，他安居其中，以此为慰藉，以此自娱，在某些场合中甚至是以这种境界为幌子，甚或是勉强的。

这种情绪不只是在中国，自古以来在日本亦袭承之。一代一代的诗人与俳人的吟咏中，若搜求例句，实在如恒河沙数，数不胜数。尤其在四五百年前的室町时代，在童话式短篇通俗小说《御伽草纸》中，便利用这一题材创作出了一篇名为《懒太郎》的作品。其中写道：

……仅只其名称为懒太郎，其宅院之构筑可强于他人，显得尤为难得。四面八方筑有院墙，宅基三面立有门洞，于东南西北挖掘方池，修筑小岛而种植松杉……铺上锦缎悬饰天顶，屋梁、横梁及椽子的接头处，皆以黄金白银装饰，且珞璎疏帘低垂，乃至搭建厩舍等处，均事无巨细，处处用心。如此尚觉意犹未足，复竖起四根竹木，披上菰草……何其简陋清萧。然而手脚垢厚，蚤虱满身，且污垢及肘，不一而足。没有本钱就难以做生意，不动手做工又怎来衣食。整整四五天他都闲居不动，惟有坐卧而已。

这篇作品用这一笔法来推衍故事，是一则纯粹日本式的幻想，压根儿不是对中国小说的改编。或许在当时，某位门弟破落的公卿子弟，他一直如懒太郎般散漫无度地生活着，穷极无聊之

余记下了此般文字。不管其中有几分缘由，作者却一点也没有责怪这位不负责任的懒散主人公的意思，不仅如此，对其散漫、不净以至疏懒，还带有一种值得为之掬泪的同情。虽说把他写成为街坊四邻说三道四的当地的瘌痢头，虽然他穷如乞丐，却有一身不惧地方豪强霸道的正气与骨气。他虽貌似痴愚，却秉具可与当时皇室的佳话逸事相媲美的和歌的瑞才，过世之后终被祭奉为御多贺的大明神。

从前在嘉永年间，当美国海军提督贝利的商船首次在日本的浦贺登陆时，他们对日本人最为惊讶的事，据说就是日本人跟其他亚洲民族不同，日本人特别爱好整洁，港埠的街市以及宅邸都清扫得纤尘不染。如此说来，我们日本人在栖身东方的人种之中是最为活跃的，应该说是最不懒惰的。即使如此，还秉持有如“懒太郎”的思想，并形之成文字。“懒散”一词决非褒义词，谁都不会认为被人说成是懒汉是一种名誉，不过从某一面看来，对那些成年累月勤勤恳恳工作的人冷嘲热讽，甚至不时视之为俗物的想法，时至今日亦未曾绝迹。

2

运笔至此我蓦然想到，最近数日在大阪的《每日新闻》上连载了一篇“美国记者团所看到的日本与中国”的文章。前一阵子，美国的新闻记者一行人到东方来视察旅行，归国之后把他们真实的感想发表在各自的报刊上，大每社的高石真五郎先生从中择选介绍了其中有趣的部分。到如今为止，主要还是讲中国的坏话居多，其笔端虽然还未直指日本，然而字里行间似含有对日本远比对中国有好感之意。他们一抵达中国，首先就马上惊讶于列

车的不卫生，迅即大为不快。毕竟他们乘坐的专列并非普通的客车，而是张学良先生专为他们特意从京奉铁道局准备的最好的列车。说起来他们的境遇可够惨的，以至弄得脸不能洗、须不能剃，简直荒唐之极。其中自然有各种各样的原因，如从未间断的国内纷争，财政的困乏等，毕竟今时的东北在中国还是秩序保持得较好的富庶之地，从近年内乱终于平息这一点看来，应该说根本没有辩护的口实。我本人也曾有过乘坐京汉铁路的一等车的记忆，饱尝跟他们同样的体验。从北平至汉口粗略计算共四十个小时的行程中，卧铺车厢厢顶漏雨还勉强凑合，且让我斗胆姑妄言之，真正叫人受不了的是卫生间的清扫不干净，我数次受迫在眉睫的生理需要驱使，最终还是不得不打卫生间门口返回。

细想起来这种不洁与无序，不论什么时代都是中国人难以免却的通病，不管引进了多么先进的科学设备，一旦委任他们经营，马上就带有中国人特有的“懒散”。棱角锋利的现代化的尖锐利器，就退化成了东方式的钝重之物。从以清洁与整齐等为文明的第一要义的美国人眼中看来，似乎满目疮痍，全都是不可饶恕的涣散与懒怠。中国人本身就有一种传统性的怪癖，即使有一点不便只要管用就成，这一怪癖是轻易难以改变的。那么随着时代的发展，对西方人的极端规整与神经质，便会表现出一种厌烦的情绪。一提起欧美式的礼仪，每每就顿生反感，且对自己国家风俗中的一夫多妻制抱肯定态度的晚年的辜鸿铭先生之流，肯定会对这类事情有不小的意见。如此说来，印度的泰戈尔先生、甘地先生又会持什么态度呢？他们的国度在懒散方面跟中国相比兴许不差分毫吧。

就算是跑题吧，美国记者攻击中国从外国借款之失信，既不付本金也不付利息，说什么“南京政府正在模仿莫斯科”。不过，依我看，这并不只是单纯金钱上的问题，不干净本身难道跟两个

国家的国民性毫无瓜葛吗？虽说我们分不清到底谁是嫡系正宗，但就我所知，在白人中俄罗斯人是最邋遢的。举凡俄罗斯人下榻较多的旅馆的便所，皆呈现出跟中国人的火车公厕相同的情形。俄罗斯人在西洋人当中是最接近东方人的，仅此一点窃以为便足可证明。

3

总之，此处的“懒惰”、“嫌烦”是东方人的特色，我姑且命名为“东方的懒惰”。

这种风气看似深受佛教、老庄的无为思想以及“懒散哲学”的影响，实则跟这种“思想”毫无关联。它贯穿于更为世俗的日常生活的诸多方面，简直根深蒂固，它发轫于我们的气候、风土、体质等等。而佛教与老庄的哲学，无宁说是那种环境溯流滋生的产物，这样思考更自然贴切一些。

若只是提起懒汉们的“哲学”及“思想”，在西方也未必不存在。在古希腊便有类似第欧根尼一类的懒汉。不过那只是从哲学见解出发的学者的态度，完全不像在日本以及中国的无数混世的懒虫般，毫无理由地浑浑噩噩地虚度光阴。至于那个时代的克己主义的哲学，固然显得消极，但征服物欲的正念很强烈，多数情况下是努力不懈的，是坚毅不拔，不过跟“解脱”、“真如”、“涅槃”、“大彻大悟”的境界实在是相差十万八千里。而且，诸如仙人哪隐士呀之类的方外之士，也不无存在，但他们中的多数皆属于意欲发现所谓的“哲学者之石”的炼金术士之类。正好像中国的葛洪道长，与其说他遵循的是“无为”以及“懒散”的观念，无宁说让人觉得追随的是“神秘”的观念。

在近代史上，倡导“回归自然”的法国人让·雅克·卢梭的思想，人皆谓之与老庄的思想有几分相通之处。不过我就此不想说些什么，正因为我生性散漫，就连一册《爱弥尔》都没有读过。这种思想与哲学即使存在，在实际的日常生活中，西方人断然决非“懒虫”或是“懒料”。这是他们的体质、表情、皮肤的色泽、服装、生活样式等条件使然，即使偶尔由于什么杂事迫不得已带来了不干净与无节制。而对东方人的思想，即在懒散中开拓出一种安宁平和的另一乾坤世界的思想，他们就是做梦也理解不了。无论是富甲天下者还是清贫如洗者，是游戏人生的还是终生劳碌的，是老人还是青年，学者也好，政治家也罢，艺术家也罢，劳动者也罢，都是同等进取、生机勃勃、昂扬向上的，在这些方面都是没什么差别的。

“东洋人所谓的精神抑或是道德到底意味着什么呢？东洋人将舍弃浮世隐遁山野，独自耽溺于冥想之类的人称为圣人，赞为高洁之士。可是在西方是从来不会把那种人视为圣人或高洁之士的。他们只不过是利己主义者而已。我们把勇敢地走上街头，赠病人以药剂，馈穷人以物资，为增进社会大众的幸福而献身尽职的人视为真正的有德之士，把从事这等事业视为精神上的伟业。”这是约翰·戴维所写过的文章中的大意，我曾有幸一阅。如果这是一般西方人的思考方式的标准，或者说常识，那么所谓的“懒散”、所谓的“无所事事”，从他们的眼光看来无疑是恶德之中的最不道德的了。即使我们东洋人也未必完全领会“散漫无事”比“有为”更为高境界，但对这位美国哲学家的学说，我们不会从正面加以驳斥，不过如果它直冲我们而来，我们也未必会向它致意。到底欧美人所谓的“为社会献身尽职”指的是什么情况呢？

比方说基督教运动中就有所谓的“救世军”。对热衷于此等事业的人们，我只能抱有敬意，丝毫没有反感和恶意。无论其动

机如何，像他们那样走上街头，或以慷慨激昂、妙语连珠、心浮气躁的语调进行说教，或为帮助娼妇从良就业而奔走呼号，到贫民窟挨家挨户地敲门赠送慰问品，一一拉住过往行人的衣袖劝其往慈善箱里捐献，并分发传单，如此这般的急功近利的、琐琐屑屑的做法，不幸与东方人的风俗大相径庭。那是一种超越常理的禀性的问题，是东方人难以理解的心理。每当那种风潮出现，我们只会感到脚底生风似的忙忙碌碌，而一点儿平心静气的同情心跟信仰之心都生不起来。人们时常妄加比较，抨击佛教徒的布施与救济方法相比起基督教来退化了，其实这种方法是与其国民性水乳交融的。镰仓时代的日莲宗与莲如时代的真宗不管人们说它们如何积极、如何主动，归根结蒂是七字的题目与六字的名号，不关乎现实生活的细枝末节。禅宗的道元大师，仿佛予人以“是为佛教而有的人生，而并非为人生而有佛教”之感。与基督教相比，确有天壤之别。

诸葛孔明有感于刘备的三顾茅庐，无奈之际才出山辅佐，这是《三国志》中一段家喻户晓的佳话。我们一般人认为，如果孔明在玄德数度相邀之前，更加早一些出山活动的话，固然更好。或者，如果不管玄德如何恳请都坚不出山逃隐不现，以闲云野鹤为友终其一生，其心情也是足可理解的。在中国古代就有“明哲保身”一说，避开乱世纷争保全一身，也不失为一种处世之策吧。春秋战国时期有一段逸事，当苏秦衣锦还乡时，曾经神气活现地说：“予我负廓田二顷，岂佩六国之相印。”能立身出世，佩带六国之相印固然不可，而躬耕负廓之薄田二顷埋首于田舍之间亦不为过。不过，如此立言且自以为得意的苏秦，总让人觉得像现在的国会议员，与孔明等相比，人品似乎有天壤之别。事实上在东方，孔明之类的智士，较之苏秦，不单单是品格上，其本质上境界亦高妙许多，此类事例不胜枚举。

4

最近我看到刊载在各类影视杂志上的好莱坞的影坛明星的照片，总有一种怪里怪气之感。究其缘由，当我看见将他们的脸部放大的肖像时，简直无人例外，悉皆露齿含笑。不管是哪一位演员的牙齿，都无一例外的非常好看，像珍珠一般齐刷刷的，洁白地排列着。如果仔细地审视他们的表情，总感到他们的笑脸似笑非笑，兴许本来没什么可乐的，只是勉强地咧开嘴唇，以显示成排的皓齿而已。日本的大姑娘在张口吐脏话时，一开口说“呸”，往往会龇牙咧嘴，这两者何其相像。这一感觉，在看女演员时还不那么严重，而在男演员方面就十分明显。有这种感慨的大概并非我一个人。若读者诸君存有疑问，不妨马上翻开《古典》这本杂志浏览一番吧。翻过一遍，有如此想法后，你发现每一张演员的肖像，“笑脸常开”的都会蓦然间变成“龇牙咧嘴”，着实令人忍俊不禁。

越是文化发达的人种，越重视牙齿的整洁。人们甚至认为，可以依据其牙齿排列之美观程度，来推测该种族的文明程度。果若如此，牙齿医学最为发达的美国正是世界第一的文明国度，那些装腔作势做出令人倒胃的笑脸的演员们，兴许便是在夸耀“我们就是这样的文明人”呢！而在生来牙齿就参差不齐的吾辈，根本亦无法加以治疗的人们，就像已故的大山元帅的麻子脸那样，只好无奈地视为尚未开化之人的标本了。尤其是在最近，日本人当中像我这样的也成了例外。到稍许繁荣一点的城市去走走，都会发现美国式的牙医店生意十分红火。虽说足可引发脑贫血，可在觉悟之前，还是请人或拔掉或锯短足堪久用的天生的牙齿，而

施与人工的装饰。不知是否是这一原因，近来城市人的牙齿都日渐漂亮起来，过去那样的乱牙、虎牙、大板牙都不翼而飞，越来越鲜见了。不问男女，凡是讲究礼仪跟容貌的人，在买牙刷时，都会使用美国的舶来品，诸如“高露洁”与“贝普索登”牌的牙刷，特别有心的早晚刷牙两次。为此日本人的牙齿，其洁白程度与日俱增，变成了珍珠色，已经接近美国人而逐渐成为文明人。

既然其目的在于予人以快感，这当然无可厚非。自古以来日本人历来认为，虎牙跟稀松一点的黑牙是一种天然的妩媚，过分洁白的皓齿，齐刷刷地漂亮地排开，总给人一种刻薄、狡黠、残忍之感。本来，东京、京都、大阪等地的大都市的所谓的美人(当然男性也是如此)，基本上牙齿的长相都不好，而且不整齐。尤其京都女子的牙齿不洁几乎成了定评。据我所知，九州一带的边鄙之地的人牙齿好看的反倒多些。(因此请九州人切勿动怒，我不是讲你们都薄情。)而且老人们的牙齿，由于烟垢染成了黄色，像栏杆扶手般的象牙色，点染在稀疏的斑驳的白色须髯之间，确实更显得像垂暮之龄，跟皮肤的颜色也很协调，内含悠悠自在、从容不迫之感。牙齿里面哪怕掉了那么一两颗亦弃之不顾，看上去也并不是那么惹眼难看。如今长着这种黄牙的老人，如果不到乡下去在日本是基本上找不到了。去中国或是朝鲜还屡有所见。老人的牙齿洁白而整齐，至少跟东洋人的容貌是不太和谐的。镶牙齿也应该尽量顺乎自然，本来就一大把年纪了，还着意打扮，想显得年轻潇洒，正如俗话所言“女人过四十化浓妆”，让人觉得怪里怪气的。

5

听上山草人先生讲，在美国，礼仪方面着实繁琐不堪。且不说男子不可在女子面前展露身体的一部分，就连擤鼻涕、吸鼻子或咳嗽一下都万万不可。因此伤风感冒时便什么地方都不能去，一整天除了禁闭在家中之外别无他法。如此说来，如今的美国人恐怕从鼻孔到屁眼都得清洗干净，净若白纸，就连屙出的大便也得放出麝香一般的香味才行，否则，兴许就会被人说成不是真正的文明人了。

还有一段与此相似的故事，是从已故的芥川先生那里听来的。成濑正一先生在德国的某一家做客，现场翻译芥川先生的《大石内藏助的某一天》，边读边译给众人听时，译到“内藏助站起身去了毛厕”这一句竟然卡了壳。最后还是没有译出“毛厕”这个词而蒙混过关。

波·莫朗的小说中倒不时出现“厕所”这个词，可见最近在法国那边还未到那般程度。可是，欧美人对这等事有一种特别忌讳的怪癖，并在心中以此作为文明人的资格。

6

读过托尔斯泰的《克莱采奏鸣曲》也许会略有所悟。其中，故事的主人公极尽口舌之能事抨击欧罗巴的所谓文明人的生活状态。说是只要一看他们的日常食物与妇人的服装等，就是以相当刺激性的、积极的、一定程度上挑逗他人兴起邪念为惟一目的，

故而从另一面看，其礼仪周全便是虚伪不实的。不巧眼下这本书不在身边，不能清晰地回想起来，大概便是这个意思。我在阅读的当时，寻思托尔斯泰先生真不愧是俄罗斯的伟人。

实际上，绅士在参加晚宴时，身着如同手铐脚镣一般拘谨的笔挺礼服，在充满诱惑性的女人装束面前，坐下就餐时饱受不可打哈欠不可打嗝儿喝汤时不可发出声音等陈规陋习的约束，就算眼前摆着山珍海味，食物再丰盛，也会兴味索然。在这方面，中国人的宴会纯粹以“饮”“食”为目的，大体上允许有不守礼规的行为。闹出再吵的声音，把地板或桌面弄得再不整洁也无妨。夏令时节若前往南方，由主人带头，主客都脱去上衣，从腰部往上都是赤裸的。日本在这一点上跟中国可谓大同小异。

有人认为，西式酒店餐厅很豪华，带有家庭气氛，比起旧式日本旅馆的个人主义自斟自饮好得多。但那只不过是绅士淑女们展示服饰、满足虚荣心的所在，真正的品尝倒在其次。像在旧式旅馆，可身披浴衣，或凭几斜坐，或投足伸腿，才会胃口大开。

要而言之，西洋人所说的“文明设施”、所说的“清洁”、所说的“整齐”，不就跟美国人的牙齿之类的东西相仿吗？如此说来，怪不得我望见洁白无瑕的整齐的牙齿，就情不自禁地想起西洋卫生间里嵌着瓷砖的地板。

7

今天令我们大伤脑筋的双重生活的矛盾，并不在衣食住行的方式这类细枝末节上，而是其由来之处，有肉眼发现不了的更深层的原因。也就是说无论我们怎么努力地住在不铺草席的房间里，从早到晚穿着西装，吃着西餐，但这种状况难以持久，最后

可能会把火盆搬到西式房间里，落坐在绒地毯上烤火。之所以如此，不外乎“散漫”与“嫌烦”这一日本人的秉性，深深植根于我们内心深处所致。

首先我们对把用餐的时间极端规律化会感到难过。白天在办公室工作的人，在工作期间很无奈，只有按规矩办事。一回到家中，就马上不守规矩了。总觉得不这样，就难以真正平静下来好好休息，往往边饮上一小杯边吃饭。因此在工作单位里用午餐的大多数日本人，所带的盒饭很简单，只是匆匆忙忙地塞进点食物了事。而住在神户跟横滨的西洋人则全然不同。附近有家室的人哪怕时间再忙，也要在一定的时间回家，在餐厅里惬意地用餐、饮酒，而且一到时间就赶到办公室。我们都想问到底那么忙乎乎地回家吃饭有何乐趣，而他们业已习惯了那种生活规则。而且，西餐的烹饪方法，几点几分进入餐厅，如果不是恰好准点去取用，厨师就会略有微词。因此日本人时常因为厨师执拗地追问“几点用餐哪”而心中不快；而在西方一旦马虎地错过进餐时间，不管饭菜怎么不可口，厨师一点也不负责任。

窥一斑而见全豹。对餐具呢，筷子呀碗呀粗略一洗就成。而西餐由于食品原料中油脂多，而且多用银器、磁器跟玻璃器皿，必须自始至终细细清洗方可。我们总是不堪忍受这种带来无数烦恼的拘束，总想打破双重生活，可这是难以办到的。

8

英国人哪怕是老人一大早开始就食用浓汁的牛排，而且不断进行体育锻炼以贮蓄精力，增加体力。这无疑也是一种养生之道。不过从马虎散漫的人眼中看来，为了大量摄取刺激性的食

物，势必得进行运动不可，否则无法消化，这样体育锻炼就成了一种苦役。把那一段时间用来静静地读书什么的，或许更为有益吧。何况恰如托尔斯泰所言，刺激的结果是更加煽起性欲，徒添烦恼之火，是对精力的滥耗，结果甚至会减少食量，造成倦怠。究竟孰好孰劣，实在难辨是非。

过去，说是过去也就是指到我们的祖母的年代为止，恪守礼规的殷实人家里的妻女，几乎一年到头都是深居简出，幽居在不见天日的昏暗房间里。在京都、大阪一带的旧式家族中，听说洗澡都是隔五天才洗一次。至于那些"隐居者"，整天都只是凝然安坐着，坐在蒲团上一动不动。如今思考起来，真觉得他们何以能生存下去，真是不可思议。至于说到他们食用的食物，也只是特别淡泊的、就像鸟食似的那么一丁点东西。粥、梅干、梅酱、鱼松、煮豆、酱油泡菜，如此等等，我至今还记得清楚祖母膳桌上所有的食品。他们自有他们适应得了的消极性的摄生之法，比在大多数场合活跃的男子还长寿。

俗谚常言，"光睡觉，毒如药"。可是只要同时减少食物的用量，减少品种，正因为如此，对感染传染病之类的危险的次数也相对减少。在叨叨不休着什么卡路里呀维他命呀，耗费时间与精力的那一阵子，无所事事地静卧着，倒不失为一种贤明之法。不少人就有这种念头。正如茫茫世间具有"懒汉哲学"一样，我们切不可忘记亦同时存在着"懒汉养生法"。

9

据一位在大阪堪称一流的盲人弹唱艺人说，过去在唱民谣时如果发出很大的声音，发音过于明晰，反而会被人斥责为下作无

礼。如此说来，在古琴跟三弦弹得好的艺人中，声音洪大且身材英俊的人，在关西确实特别少见。当然，也不是说人们只重视乐器而轻慢唱腔。如果定心地静下来仔细聆听，但见声音虽细微可是节奏婉转细腻，神韵与心绪都充分蕴含其中。只是他们无须像今天的声乐家般节制饮酒，节制女色以保护嗓子，努力保持音量的平稳。他们在任何时候都是以制造气氛为主，若压抑着自己而歌唱，即便唱了也是不会愉快的。到了老年，音量减弱，变得嘶哑也是自然之理。由此，他们也不会逆道而行，依然是尽自己的心力卖唱。实际上从本人看来，如果不是陶然而醉之时，顺手抄起三弦而歌，兴许什么乐趣也没有吧。从这一念头出发，哪怕是用他人难以详闻的细微的鼻音哼唱，自己也能玩味唱腔之妙趣，从而进入三昧之境。说极端点，不出声音仅凭幻想而歌唱是最得劲的。

比起自娱自乐来，以娱乐他人为主旨的西洋音乐，在这一点上则显得拘谨自束，人为性很强，有刻意之虞。听上去音量虽令人羡慕，但只要看其唇齿的歙动，就会有一种发声机械之感，予人以矫揉造作之感。因此可以说，歌唱者本人的三昧境界的心境根本就无法传递给听众。这不仅只是音乐，在所有的西洋艺术中都有此一倾向。

10

引起误会则深为惶惑，我的本意并非力劝诸君成为散漫之人。然而，正因为在人世间，把精力充沛呀勤奋刻苦呀挂在嘴上的人，或是强行向人推销这类货色者大有人在，故而偶尔谈及懒散的美德——优雅，亦不会有何不妥。说老实话，如此主张的我

本人，就不是那种散漫之人，在我的朋友中间还算是蛮刻苦的，这一点诸位友人可资证明。

1930年4月10日记

1930年5月《中央公论》

恋情与色情

1

很久之前谢世的英国幽默作家中，有一位名为杰罗姆·凯·杰罗姆的人。此人在其所著的题为《何谓小说》一文中写道："小说之类要而言之，实为消遣排解之物。自古以来世间所著就的小说可谓汗牛充栋，多于恒河沙数，成百上千数万种而不止。任由读什么情节都是一个模子一刀切。浓缩一下就是'首先在某地有一位男士，接着就是有了一位爱他的女人'。'Once upon a time, there lived a man and a woman who loved him.'"说是结果都是这样大同小异。

接着我又从佐藤春夫那儿听说，在拉夫卡迪奥·赫恩的某卷随想录中，表述过如下的意思："所谓的小说，自古以来，净是描

写男女关系的。一般人以为，如果没有恋爱，也就不成其为文学题材了，人们已存在这样一种怪癖。其实情形并非如此。即使没有恋爱，没有人事，也可以随意获得小说的题材。文学的领域本来就是广阔无垠的。”

如上所述，杰罗姆的揶揄也好，赫恩的意见也好，在西方“没有恋爱的文学”与“小说”会予人以不可思议之感，这似乎已成为不争的事实。尤其是自远古以来政治小说、社会小说、侦探小说等虽也存在，不过它们大多数被视为是脱离了纯文学的范围的“功利性的”或是“低级”的读物。

现在情况日渐发生着变化，时势不再，以功利心来创作的东西并不因此而视为“低级”了。不过，反映阶级斗争与社会改革的作品，不以某种形式去触及恋爱问题的可谓绝无仅有。甚至可以说，以恋爱为起因的种种纠葛，究竟是以恋爱为重，还是以阶级任务为重，我们发现捕捉这类题材的小说确实不少。

探侦小说也往往将恋爱当做犯罪的要因。如此一来，假如从“恋爱”进而到“人事”将范围扩大，所有西方古代的小说，所有的文学题材，悉皆人事纷争而已。也有不少像《穆尔俘虏》、《黑美人》以及《野性的呼唤》等，是极为罕见的以动物作为主人公的小说。不过它们大多数都是寓言性小说，所以在更广的意义上，仍然超不出“人情”的范围。此外，有些极特殊的作品是以自然美为对象的，在诗歌中可谓屡见不鲜；此类作品若细加品味，还是在某些方面涉及到人间烟火，不涉世事者极为罕见。

写至此处，倏地忆起漱石先生的著作中有一篇名为《英国诗人对天地山川的概念》的论文。于是我迅即翻箱倒箧地搜寻，真不凑巧无从觅到。很遗憾，先生的高见在眼下就无法加以引证。总之，在他们的艺术中，如果不在“恋爱”中，至少在“人情”上会占据大部分的领域，翻开他们的文学史跟美术史就会很快找

到契合点。

2

在日本的茶道中，自古以来挂在茶几前的卷轴是书法还是画卷均无大碍，惟有以“恋爱”作为主题者严加禁止。其原因是，人们认为“恋情违反茶道的精神”。

如此贬低恋爱的风气，并非只是日本的茶道，在整个东方都很普遍，并非稀奇之事。在我们日本国，古往今来，有很多小说与戏剧，亦不乏涉及恋爱的作品，但它们在我们国家的文学史上受到格外的重视，是始于西洋式的认识方法诞生之后。在“文学史”之类的事物并未出现的年代，被视之为软文学，首先视为文学的末端，是妇孺之辈的消闲之物，士君子的余兴之作。作者颇为疏远它，读者也敬而远之。实际上有不少杰出超群的戏曲家与小说家，他们的作品就曾风靡一时，即使如此，表面上仍被视为品位低俗之物，并非是一个顶天立地的男子汉值得为此一搏的事业。

在中国，古代便以“济世经国”当成为文的标准，在中国文学中占据其王位的真正意义的汉文学，便是经书、史书，归根结蒂必须是以修身治国平天下为目的，以这样的著述为主。我在少年时代学习汉文时，用作文学教科书的各种典籍，如《四书》、《五经》、《史记》、《文章仪轨》等，都是与恋情毫不相干的。在往昔，似乎这种东西被视为真正的文学，是文学的正宗、主流。自明治时代始，坪内先生的《小说精髓》横空盖世，开始了莎翁与近松、莫泊桑与西鹤等的文学比较，渐次戏曲与小说被视做文学的主流。其实，这种见解并非我们真正的传统。小说与戏曲是

“创作”，史学、政治学与哲学并非“创作”，由此，没有创作就没有文学的论调，乍看上去就十分随意牵强。如果依照我们的传统去考究西洋文学的话，也许培根（1214—1294）、马柯莱（1800—1859，英国史学家、政治家）、吉本（1737—1794，英国史学家）、卡莱尔（1795—1881，英国史学家、思想家、散文家）之辈才是文学的正宗，莎翁等的作品须悄然束之高阁方为妥当。

在西洋人的观念中，认为诗歌比散文更具纯文学性。然而正是在诗歌中，东方的诗歌相应来讲，恋情的成分是很稀少的。只要对最具代表性的两位大诗人李白、杜甫的作品，对他们的诗歌加以考察便可想而知。杜甫的诗作中，偶尔有吟颂哀离别苦之作，寄托流谪之悲愁，其对象多为“友人”，极少数是他的“妻子”，至于“恋人”则一阙皆无。至于世人谓之“酒月诗人”的“诗仙”李白，思念“恋情”亦不及对月光与酒杯的激情之十分之一。森槐南曾经在《唐诗选评释》中，举赞那首有名的《峨眉山月歌》。诗云：

峨眉山月半轮秋，
影入平羌江水流。
夜发清溪向山峡，
思君不见下渝州。

槐南先生认为：“思君不见”中的“君”表面上好像是指山月，从“峨眉山月”之语推测，其中隐指一位恋人。槐南长者的这一解释可谓真知灼见。李白亦是如此，虽时有吟咏恋爱之作，也是将思绪托与月亮，极为隐晦地暗示性地加以表述。如此一来，这一点便成为东方诗人的教养。

所以拉夫卡迪奥·赫恩的论调“即使没有恋爱，小说亦具文

学性”，作为西洋人来讲是难能可贵的，但在我们东方人看来，没有任何不可思议之处。我们实质上是从他们那里得到赐教，明白“恋爱也可产生高品味的文学”这一道理的。

3

我们时常听说，日本古代风俗画“浮世绘”的美是被西洋人发现，介绍给全世界的，在西方人引起哗然之前，日本人不知道自己所拥有的宝物具有何等值得夸誉的艺术价值。细想之下，这既非我等的耻辱，亦非西洋人的高见。对承认我们这方面的艺术的、把它传播到整个世界的西洋人，我们无疑会对其功绩予以尊重，视为功德，深表谢忱。不过说实在的，在认为没有“恋爱”及“人情”便不成其为艺术的他们看来，浮世绘是最为浅显易懂的。如此一来，他们就根本无法弄明白，为什么这一辉煌的艺术在日本同胞中并未赢得相当的尊敬呢。

诚然，浮世绘画师在德川时代的社会地位，跟剧作家、狂言作家是正好等同的。兴许当时教养有素的士大夫们，认为看浮世绘与戏曲跟看春宫画与淫书差不离儿。为此，大雅堂、竹田、光琳、宗达、师宣、歌麻吕、春信、广重等大师，都是一律平起平坐的，其实本不应如此；在文学方面，现在谁也不会将白石、徂徕、山阳之辈跟近松、西鹤、三马、春水相提并论的。正因为如此，《关八州系马》的某些部分为后水尾院的睿感所珍藏，《曾根崎情死》中道行的文章曾赢得徂徕的高度赏识，这一类的逸话韵事，只是作为非常特别的、令人惊叹的奇闻而流传于世。泷泽马琴在世时，比起其他戏剧家自有一番倨傲矜持，世人皆以尊敬的眼光看待他，是起因于他的作品专门以劝善惩恶为宗旨，广说人

伦五常之道。以此观之，一般剧作家的社会地位究竟如何就不难推知了。

其实，我们的传统并非一点也不承认恋爱的艺术。内心深受触动，且偷偷地欣赏这类作品，亦为不争的事实。当然外表上还是尽量佯装出不知情的样子。这是我们的谦逊谨慎之处，不知不觉间竟成了一种无须谁倡导的社会礼仪。如此一来，将歌麻吕、丰国等画师吹捧起来的西方人，实际上是破坏了我们默守的礼仪。

4

不过，也许有人会反问："那么恋爱文学极为兴盛的平安朝时期情况怎样？在我们的文学史上不是也有过那样的时代吗？德川时代的戏曲家也许受人冷遇，可在原业平跟和泉式部这类歌人又到底怎样？《源氏物语》以后的诸多恋爱小说的作家情形如何？他们以及他们的作品受到的待遇又是怎么样呢？"

对《源氏物语》，历来存在着各种争论。儒学家攻击它为淫妇之书，与此相反，国学家一方面把它视为《圣经》神圣地对待，认为该书的内容充满了最具道德的规诫，最后作者紫式部竟成了"贞女的表率"，如此牵强附会者亦有之。且不论牵强附会这一层，总之表面上不否认这本小说是"淫书"，而且也不勉强将它作为"道德性"的"规劝性"的读物，那么作为文学的《源氏物语》的立场就不予成立。每思虑至此，我觉得还是有一种"礼法"存在，这正是东方人特有的"爱作表面文章"的表现。

那么还是让我回到当初的疑问，对平安朝代的恋爱文学略加考察吧。

5

从前有一位名叫刑部卿敦兼的公卿，是一位世间少有的丑男子，然而他的夫人却是位身材颀长修美、聪颖过人的绝代佳人，她一直抱怨自己嫁了个平平常常的丈夫。一次前往宫中观赏“五节舞”，放眼望去，但见满堂锦衣玉容，花冠云鬓的公卿贵人，一个个风采翩翩、风流倜傥，没有一个人比自己的丈夫难看。众人都频频展示出不俗的风采，于是她对丈夫更为厌恶。回到家中，她完全不理睬夫君，一语不发，最后一个人缩在深闺兰屋中，花容不露。丈夫敦兼觉得奇怪，一开始还不知情由。某一天到宫中上朝，晚上很晚才回来，发现客厅没有张灯，连使唤的女仆们都不知溜到哪里去了，就连帮着脱去装束加以折叠的人都没有。万般无奈，他只好打开房门，一个人沉思冥想。此时夜阑更深，月白风清，他备觉凄清，薄情寡义的妻室的所作所为，越发增添了他的怨嗔。排遣不去的郁闷笼罩着他，他顿觉看淡一切，取出一支筚篥，一边吹奏一边反复唱道：

篱笆里的一簇白菊啊，
孤芳独映，不胜哀怜，
我欲前往探询、问候，
你独守隐匿，又为哪般？

他的夫人隐身于深闺内，闻听此音，蓦地袭来一种哀怜之情，前来迎候敦兼，从此之后，夫妻的感情越发如膝似胶，和和美美。

这则故事出自众所周知的《古今名闻集》中的“好色”卷，人们认为它是镰仓时期或是平安王朝末朝的事。不管怎样，它反映了当时京都的贵族生活依然保持着平安王朝的风俗习惯，因此这类故事不妨可视为平安时代恋爱的真实情态。

在此我感到奇怪的，是这一场景中的男性与女性的位置。正如《古今名闻集》的作者所言：“较此尤为珍奇者，当属优雅的夫人之心。”他没有斥责夫人的不淑，自然也没有嘲弄丈夫敦兼的懦弱无力，而是把它当成夫妇间的美谈加以传颂。由此让人联想到，这正是平安朝的公卿间自然的常识。

明知对方是丑男而结合的妻子，如今更是义无反顾地疏远了丈夫。丈夫对这样的妻室难免会产生爱憎之心，甚而踟蹰在女人的房外不断地长歌当哭，以诉衷情。作者说细心聆听的妻子有一颗“优雅而柔美的心”。这不是西洋式的爱情戏，实乃日本王朝时代的真实。如此说来，敦兼取出筚篥边歌边吹，说明当时的公卿们随身经常携带着那种乐器。读到《古今名闻集》的这一节时，我总是浮想起《壶坂》一戏开幕的场面：盲人泽市独自一人边弹三弦边哼唱着《菊露》的民谣。

鸟鸣钟音沁身心，忆起往事泪如泉，泪水滴入妹背川。

（过门）欲渡河舟残楫绝，恨浮生怅然而逝。

（过门，二次）万事怎可以逆料，人或谓会即别离。心中执拗常恋慕，院中雏菊之芳华。

白昼赏花以度日，夜晚黯对如曦露。秋露瑞命实无常，心生怨嗔泪涟涟。

（过门）如今此身等秋风。

戏剧中的泽市在此歌的前半部分，采用的净是三弦的基调。在此，与敦兼如出一辙，将思绪托与秋菊，又可谓一段奇缘。据说很早以来，大阪人认为一旦咏起此调，就会断绝世缘，故而不喜欢它。然而，不管怎样，这则净琉璃既然据传为团平夫人所作，也就真切地表达出女性的温柔可亲。不过盲人泽市比起常人已是叫人惜怜的残废人，与敦兼的情况差异甚远。何况他的妻子阿里与敦兼夫人更是天壤之别，正因为阿里之辈具有“优雅而柔美的心”，才可够得上千古“夫妻的美谈”。

细想之下，从后世，尤其是从武士的政治与教育大行于世的时代来看，夫人的不悦姑且不论，敦兼这样的丈夫往往会被人摈斥为一点没有男子风度的小人，“丢尽了男人的脸面”。这一点是不难想象的。在这种场合，镰仓时代以后的武士，要么就跟妻子一刀两断，要么会破门而入，决一胜负。而那时的女人，也只对这等果敢男子抱以好感。若是模仿敦兼之流的女人气，只会落得一身奚落。这便是我们的普遍心理。

德川时代恋爱文学在当时大行其道这一点，是与平安朝对立的，哪怕如今试着对近松以后的戏曲加以考察，敦兼这种柔弱怯懦的男人，一个也找不出来。即使罕见地出现类似角色，也会加以滑稽幽默的处理，因此作为美谈流传于世恐怕无从再有了。人们常说，元禄时代的社会骄奢淫逸，惰怠成风，其实当时的冶游之士却特别意气风发，杀伐无拘，天不怕地不怕。《博多小女郎》中的宗七跟《油地狱》中的与兵卫自不待言，就连在殉情剧中出场的小生动辄刀刃相见者不在少数，决非王朝时的公卿般的胆小怯懦。从那之后，直至化政时期后的江户，即使女人也以悍然为贵，因此，“男子汉式的男人”的脾性便不在话下，就是在江户的戏曲舞台上登场的小白脸，都以大口屋晓雨式的侠客呀，片冈直次郎式的不良少年居多。

6

展现于平安朝文学中的男女关系，与其他的时代倒是有几分差异的。把敦兼这种男人并不看成胆小怯懦便是一种极端，换而言之，它是一种女性崇拜的精神。这种心理不是小看女人，把女人视为在自己脚下，宽慰爱抚，而是置于自己头上，仰之弥高，加以跪拜。西方的男人时常在梦中梦见自己的恋人有如圣母马利亚的形影，思忆起“永恒女性”的丽容。而在东方从来就没有这种思想。“依赖女人”被视作“男子本色”的对立面，大抵上“女人”这一概念，总是被置于与崇高、悠久、庄严、清净等缘由最远的对立位置。但是在平安时代的贵族生活中，即使“女人”并不君临于“男人”之上，至少也是跟男人一样自由自在，男性对女性的态度，不像后代那般暴君化，而是万般殷勤，千般体贴，不时思之为这个红尘中最美好的、最尊贵的生命予以珍视。譬如《竹取物语》中的夜光公主，到了最后还能飞升天国，这种思想后世之人是无从想象、无从企及的。首先，我们无法想象那些在戏曲跟净琉璃中出现的女性，竟能身披那种锦衣飞升天堂。小春跟梅川纵然惹人怜爱，说白了也就只是跪泣于男人膝前的弱女人而已。

7

由《古今名闻集》我想到，在《今昔物语》的“本朝部”第二十九卷中有一则故事名为“鲜为人知的悍妇”，在日本是极为

罕见的女虐待狂的事例。或许，作为一则缘于性欲的“性施虐”的记载，在东方也是最为古老的稀有的文献之一吧。

“白日亦习之为常。女贼趁无人之际，引诱男子入内厅话别，遂用绳索绑住男子头发，缚于幡旗之下，裸露其背，把双脚捆成弯曲状。女人头顶长舌乌帽，身着水干套裙，略事整理，遂以鞭笞男子背部达八十次。问男子感觉如何，若男子回答不如意，则对他说我让你变一回女的，即令其起身站立，吞食窑土，或吞食佳酢，扫清地面后，令其紧贴于地而卧，过罢一小时则将其扶起。复又牵之而起，如法炮制。此后予他以美酒佳肴，亲自送喂，曲意款待。过了三天后，杖痕慢慢愈合，又将他领到前时之所，同样把他缚于幡旗前，用原先的鞭杖击打，随着鞭走杖落，真可谓血肉横飞，又是八十次。问其还能忍不能忍，若男子气色不改答言忍得住，此次她会比当初尤表敬佩，殷勤犒劳于他，时隔四五日再如此这般怒打一顿，若是同样回答忍耐得住，则会回转身来打他的腹部。一旦对方还说没事，则会从心里表示赞叹……”

情节便是如此，在后世的女盗贼及毒女人中，如此残忍者无一能出其右。这种嗜虐成性的女人，尤其是以鞭笞男人为乐事的事例，便是在荒诞无稽的《草双纸》故事中也几乎难以觅见。

这则故事兴许有点极端。前述敦兼的故事也好，本则蛮女故事也好，平安朝的女人似乎动辄可站在优越于男性的位置，男人对女人似乎态度也颇为谦逊和善。清少纳言在宫廷中令男子理屈词穷的故事，翻开《枕草子》一看便知。那个朝代的日记呀、小说呀、赠酬的和歌呀，你略读一下，就会发现女子多为男子所敬重，在某些场合，还是男方主动地表现出低声下气，决不像后世女子饱受男子的淫威与蹂躏。

8

《源氏物语》的主人公，可谓妻妾成群，拥有众多的女子，因此从形式上讲，他是属于玩弄女性之辈。可是制度上的“女人是男人的私有物”，与男人在内心认为“要尊重女性”未必是矛盾的。即使是自己财产的一部分，也有视若家珍之宝物。自己家中的佛坛上的佛像，无疑是自家的所有物，可是人们还是膜拜于前，合什礼敬，惟恐因怠于侍奉而受到惩罚。我在此提出的问题，并不是从经济组织或社会组织去分析女性的地位，而是指出男人从女人的印象中多大程度感受到“高于自己的存在”以及“殊为高贵之生命”这一心态。《源氏物语》的主人公光源氏对其情人藤壶的憧憬之情，虽然没有表露出来，足可推测是接近于这一心态的情感。

9

在西方的骑士精神里，骑士的忠诚与崇拜的对象就是“女性”。他们或为他们所尊敬的女人而骄矜自得，或意气风发，或昂扬向上，或勇气十足。“男人本色”与“仰慕女性”达到了统一。即使到了近代，这一风气仍在沿袭，如同汉密尔顿夫人与纳尔逊，如同约翰·斯图亚特·米尔夫人与她的夫君般的关系，在东方可以说是闻所未闻的事例。

为什么在日本，随着武将政治的兴起与武士道的确立，反而鄙视女性，视之为奴隶了呢？为什么“对女人温柔体贴”与“武

士本色”水火不相容，反成了“流于怠惰、软弱”之举了呢？这着实是一个有趣的问题。若要追根溯源，过于冗长，在以后的章节我自然还有不少的机会会触及到它，眼下就暂且不论吧。总之，在具有如此国情的日本，高尚的恋爱文学是不可能兴盛的。诚然，西鹤跟近松的作品，在某些方面与西方的作品相比毫不逊色。可是认真地说，德川时期的恋爱作品即使是何等了不起的天才之作，毕竟是市井的文学，正因为如此而“格调低下”。这也合情合理，他们自己对女性落井下石，蔑视恋爱，又怎么能创造出气象万千豪迈高远的恋爱文学作品来呢？人们说，在西方，便是但丁的《神曲》，也是产生于诗人对一个名叫贝雅特丽斯的少女的初恋。此外，歌德也好托尔斯泰也好，这些万人敬仰为一世师表的名家，他们的作品即使描写了通奸，描述了失恋自尽，描绘了许多在道德上相当伤风败俗的场面，其基调的高屋建瓴，我们的元禄文学仍无法望其项背。

10

西方文学对我们的影响无疑是广泛深远的，而其中最大的一点，我以为实在是“恋爱的解放”，说深刻明白一点，便是“性欲的解放”。明治中叶之后盛行的砚友社的文学，虽然犹带有德川时代通俗作家的痕迹，但接踵而来的是《文学界》与《明星》派的接竿而起，继之是自然主义的滥觞。到了这个时候，我们完全把自己鄙视恋爱与性欲的祖先的谨慎态度忘之脑后，把陈旧的社会礼仪习俗抛于脚下。如今试着比较一下尾崎红叶跟红叶以后的大作家漱石的作品，就会明白对女性的看法存在着显著的差异。漱石虽然是屈指可数的英国文学专家，可并不洋气熏人，毋

宁说他还是个东方特色的文人型的作家。即使如此，在《三四郎》跟《虞美人》中出现的女性，以及其表达方式，在红叶的作品中是绝难找到的，这两位大家的差异不是个人的差异，而是时代的差异。

文学是时代的反映，同时它还会走在时代前列，为时代指示新的意志与趋向。《三四郎》与《虞美人》中的女主人公，再也不是视温柔体贴、高尚典雅为理想的旧日本女性的后代，而在一定程度上像是西方小说中的人物。在当时这种女性实际上为数不多，但是社会还是希望而且梦想早晚出现这类“自觉的女性”。出生在与我相同的时代，跟我同样有志于文学的那一时期的青年，或多或少都抱有此类的梦想。

可是梦想与现实总是很难一致的。背负着古老而悠久传统的日本女性，要升华到西方女性的位置，需要在精神上、肉体上历经数代的磨炼与彼此的磨合。简而言之，首先是西方式的姿态美、表情美、步态美，这些在我们一代人身上是无法圆满完成的。要让女性获取精神上的超然优越，不用说必须先从肉体上严格准备。想想看吧，西方有着远至古希腊的裸体美的文明，时至今日，在欧美的都市所有的街头，都装点着神话中的女神的雕像，怪不得在那种国度中长大的女人，一个个体态匀称，胴体康健，也就相当自然了。我们的女性真的要秉具跟她们同等的美，就必须生活在跟她们相同的神话里，把她们的女神敬奉为我们的女神，把他们数千年源远流长的美移植到我们的国度里。如今我可以率直地说，青年时代的我们就做过这类不着边际的梦，同时深虑此梦的难以成真，由此而感到无比的凄凉，我亦是此中之一员。

11

我认为正如精神境界中有“崇高的精神”一样，在肉体方面也有可谓之“崇高的肉体”。而日本的女性中拥有这种肉体者甚少，有也是红颜薄命的。西方的女性达到女性美的极致的平均年龄，是三十一二岁，即婚后数年之内，在日本呢，只有十八九岁充其量到二十四五岁为止的处女时期。偶尔发现一二低颐垂首的美人，可其中的大多数随着婚嫁就像梦幻一般消失无踪。偶尔会风闻到某某先生的夫人哪，女演员哪，或是女艺人容貌姣好，且名噪一时。大抵上她们都是妇女杂志封面上的美人，实际见面一看，但见皮肤松弛，脸上是变色的石斑粉与污垢，眼角浮现出疲惫憔悴之色，那是房事过频所带的痕迹。尤其是处女时代那滑如凝脂的肌肤，洁白而饱满的胸部，还有紧绷绷富有弹性的腰部曲线，几乎可以说没有一个保养如初。其证据便是年轻时喜欢穿西装的女士，到了三十岁，变得肩削膀瘦，腰肢干瘪，弱不禁风，西装再也不合身了。结果她们的美感都是靠和服的款式华丽与化妆的技巧所装饰出来的，纵然纤弱之绮丽感尚存，也不再是那种真能让男人跪拜于石榴裙下的崇高之美感了。

因此，在西方就能有所谓的“圣洁的娼妇”以及“淫荡的贞女”一类的女人，而在日本根本不可能。日本的女人一旦放荡奢靡，同时会失去其处子的健康与端庄，血色跟姿色会衰微，沦落为青楼与勾栏均不耻的下贱的娼妇。

12

回想起来，确实是德川家康的逸事。将军规定新娘不可一直睡在丈夫的卧榻中，房事之后应尽快回到自己的床上去，并认为这才是女性长期受丈夫喜爱的秘诀。我确实在哪本书中读到过这种意思，是作为女性的教养加以劝喻的。这一点正是相当精到地掌握了讨厌过度行为的日本人的性格的教诲，即便是家康般身体壮硕、精力绝伦的人，也道出这番至理，不得不使人深感意外。

过去我在《中央公论》杂志上介绍过，在室町时代的小说中，有一则《三人法师》的故事。读过的人或许会记得，其中有这么一节。足利尊氏将军的家臣中，一个名叫糟屋的侍者隔墙瞥见了身份高贵的宫中的女官，当即患上了痛苦的相思病。在南北朝时代，毕竟平安王朝时的优雅之风还在武士当中存留，不久这一小事传入尊氏将军的耳中，将军亲自为糟屋写好牵线的文书，委派一位名为佐佐木的侍从，送到宫中去。

“将军谕曰：此乃易事。遂亲笔缀文，遣佐佐木为信使，奉往二条殿。”

在原书中是糟屋自己叙述这一情节的。

“回信恐怕是不会将名叫尾上的女官赐与小人的。赐鄙人以女官的理由，已见诸将军之文书。回函将交至我等下榻之处所。对家主之深恩，我真是无以为报。即使如是，奈何人生无常，生亦何趣？即便尾上宫人屈尊赐见，当可成一夜之合，而我深知这正是遁世之机。转而又想，正因我糟屋对二条殿的宫女罹患恋念，又有了将军的良策，如今却胆胆突突地想说见后即行遁世。概因略知此乃一生之耻，纵然有一夜成欢，其后又何能了

了……”

糟屋是这样坦言当时的心声的。

从身份卑微的武士眼中看来，哪怕对方是身份悬殊的金玉之辈，当一位顶天立地的侍从为相思而病苦，在主人的好意下终于可望一近芳容、了却心愿，在这种极度兴奋中，他一方面是心存感谢之念，故“对家主之深恩，我真是无以为报”乃肺腑之言。一方面随后想到“即使如是，奈何人生无常，生亦何趣？即便尾上宫人屈尊赐见，当可成一夜之合，而我深知这正是遁世之机”。可见这是一种极端异常的心理。作为平安朝的贵族是很好理解的，而这一感怀却来自尊氏将军的一位部下，一位曾经多次在战场上出生入死的乱世武士，更让人觉得难以理喻。

我确实记得，在西方的谚语中，有“与其望见千只鸟翱翔于蓝天，不如有一鸟在身边相伴”意味的话。可是这个武士，眺望着高不可及的深阁之兰，竟意外地想占为己有。就在这一喜悦尚未实现之际，在沉浸于应该说是无比幸福的预想之时，竟然陡生遁世之愿，“胆胆突突地想说见后即行遁世。概因略知此乃一生之耻……”他竟能这样反省自身。他不是以即将得手当穷追不舍，享尽那种销魂的极乐之心，而是以“纵然有一夜成欢，其后又何能了了……”之心前往幽会之所。这等心理是日本人独有的，西方人自不待言，恐怕在中国人中也绝无仅有。

13

前文所述的家康的教诲，对不正常的恋情跟一时欲火中烧的恋情是有点不大适合，但是至少在维系正常的婚姻生活之人而言，乃是甚为贴切的提醒。其实，相比之下，只要他是日本人，

丈夫会比太太更为深切地感同身受的。我等时常也徒生此感，对妻子自不待言，即使对情人，最短两三分钟，长或一晚以上，一周、一月，房事之后小别一阵子实在是人之常情。回顾过去的恋爱生活，几乎对所有的“对象”跟“场合”，都生发出这种感受。

这其中有各式各样的原因，总之日本的男人在这方面比较容易疲劳。因为疲劳感来得太快，它会作用于神经，让人有一种说不出的浅浅的困乏，情致也减淡了，也消极了。或许是由于传统的鄙视恋情及色情的思想深深渗入脑海里，而使内心变得抑郁困乏，转而影响到肉体也未可知。不管怎样，我们属于对性事相当淡泊，不堪消受极尽淫逸的种族，这一点是确切无疑的。向在横滨、神户一带开放地域的卖春妇打听，这一点也是事实，照她们的看法，比起外国人，日本人那方面的欲望远远地淡多了。

14

然而在此我不想一概归咎于我们的体质弱。今后我们大量地举行体育活动（预先捎带说一声，西方人的体育爱好，无疑跟他们的性生活有着相当密切的关系，就同为了多填点可口美味的食物而空好肚子一样），哪怕达到了与西方人并驾齐驱的强健体魄，能否跟他们那样对房中之事如狼似虎也还是一个问号。从整体上看，我们属于在所有其他方面充满活力、精力旺盛的民族，这一点对照过去的历史也罢，对比今天的国势也成，都不言自明。我们在性欲上不那么旺盛，除了体质，更多的受制于气候、风土、食物、家居等条件。

对这一点我之所以心有所感，是因为西方人一旦长期滞留日本，他就会渐次脑袋瓜子迟钝，体质也疲塌起来，变得无精打采

的，最终弄到工作都干不好的程度。因此他们会四年一次请假回国，在老家呆上一年半载再回来，没有节假的洋人，就会移徙到相似于欧美气候的土地中去。最近信州的轻井泽的开放可以说完全是这一原因，也就是说日本比起欧美来，潮气可谓相当重。就是我们本土人，一到梅雨季节，也会患上神经衰弱，手脚乏力，所以，从从未有过入梅现象的空气干爽的国度中来的人们，一到这片土地上，兴许会一年四季感到都在梅雨季节里一样。尤为甚者，在世界上比日本湿气多的地方也为数不少。据我的一位当某公司职员的朋友，一位长年累月在印度孟买工作的人，他偶然回国时吐露的真言便是："别说了，一年到头都在蒸笼里，湿黏黏的，真是不堪忍受。再派我到那鬼地方去上班，我宁愿辞职不干了。"我打趣地问他："你不是时常可以回国吗?""四年才能回国一次，真吃不消哇！你到那种地方呆呆看，不管是谁大脑都会发懵，身体呢，好像从骨子里头开始腐烂了似的，因此日本人也好西方人也好都讨厌去那里。"最后这个伙计真的辞职不干了。也许在为数众多的遣外人员中，被派遣到日本，就跟日本人被派往孟买一般感同身受。

我不大明白过于干爽的土地对健康有什么影响，但我想不只是性欲问题。譬如说在饱餐一顿脂肪多的食物与烈性酒，狼吞虎咽，风卷残云，享受一番过后，再去跟清爽宜人的空气接触，去仰望清湛无比的一方碧空，只要能这样，肉体的疲劳会即刻得到恢复，大脑也会再度清醒。

然而在湿气重的国家，因为雨水多，望见蓝天的时候也相当少。特别是日本，许是岛国的缘故，如果不是离海岸相距甚远的高原地带，哪怕是冬天空气也阴湿阴湿的，在南风吹拂之日黏乎乎的海风劲吹，脸上冒出湿漉漉的油汗，偶有头痛，这种现象屡见不鲜。我并非旅行家，确切地址不大清楚，在整个日本，提起

相对雨量较少、气候温暖而且干燥的土地、再加上交通也方便的所在，就是我现在所居住的六甲山麓一带，跟沼津至静冈的沿海等处。医生一度曾力劝身体虚弱的人转往海滨医治，在东京呢就是往湘南地区，在京阪地区便时兴往须磨明石一带去疗养休息。现在还能发现不少从镰仓前往东京上班的人们。据我的经验，海边的土地在冬天的确是暖和一点，其代价是，那种湿漉漉的海风劲吹的日子会增多，和服什么的都潮湿如水，直接“啪”地粘到人的身上来，脑袋也一个劲地闹腾，很不舒服。一月二月还勉强凑合，三四月就相当困苦。若是溽湿的夏日来临，镰仓一带的温度比起东京来会直线上升，为何要自找苦吃到那种连饮用水都很差劲、蚊蝇滋生的地方去避暑呢，真是匪夷所思。也许是我这号人比普通人更易头晕眼花，我曾经在鹄沼和小田原小住过，大脑不觉生痛的时日极少，特别是在小田原还患上了严重的神经衰弱，体重吓人地急剧下降。位于京阪地区的须磨明石亦大同小异，从那里往西延伸的中国地区，毕竟雨水少，所见之处都十分明媚，不知怎的还是让人觉得空气湿漉漉的黏人。从樱花开放的时节开始就溽热异常，不久便是海风徐来的时节，手脚都像要化掉似的乏力没劲，身体难受那就更不用说。去看大海也好望着绿叶也好，一会儿它们就像刚刚完成的油画般耀眼生光，弄得热气四溅，汗水淋漓。

正因为日本这个国家中枢部分大多属于这种潮湿的气候，所以过度的放纵就不太适宜。在法国那边，哪怕是炎炎盛夏之际，汗水也会自动地蒸干，也就不会感到皮肤湿黏黏的了。正是在这方宝地上，方可耽溺于无度无厌的性欲之中。而在日本，哪怕静坐不动都会头痛欲裂，觉得抑郁无力，那种如狼似虎的游戏岂敢奢望。实际上，遇上濑户内海一带的海风轻拂的时令，只要稍微啜一小口啤酒就会浑身黏黏的不自在，浴衣的领襟跟下摆都沾着

汗脂，卧在榻上关节都会像散了架似的，那种时候，欲望跟兴趣皆荡然无存，哪怕想起房事都觉望而生畏。而且，既然季节如此不济，那么食物也就清淡，居室的格局也是开放的，这些都有着很大影响。贝原益轩是主张白天行房的。他的理由是，在日本这种风土中，这是极为健康的方式，如此一来事后去抬眼眺望那晴碧如洗的苍穹，在浴场里净身，或在彼处散步，身陷忧郁情绪的时候就会减少，疲劳也会提前消失。无奈普通民家的构筑，能密封的房间不多，这种行为便说易行难了。

15

如此一来，比方说在印度以及中国南方一带的潮气重的国家的人们，在这方面应该比我们更加淡泊才是，可事实似乎并不尽然。他们摄取的食物比我们的味道浓，安住在布局合理、建筑齐整的家中，相当安逸地享受着男女间的乐事。岔开来看，从自古以来中国多为北方民族征服的历史来分析，再反观印度的现状，这件事说不定浪费了他们莫大的精力。物质丰富的大国子民，即使如此也无可厚非，像日本人般生性活跃，办事急躁，不肯服输，且出生在贫瘠的岛国中的人们，终归是无法模仿他们的生活方式的。无论是非善恶，总之必须刻苦努力、励精图治，武人精习武术，农夫勤于耕作，一年到头无一日懈怠，否则的话国将不国。如果稍许松一口气，像平安朝的公卿们继续过着安逸的日子，忽然遭受邻邦入侵时，便会惨遭如同朝鲜、蒙古、安南的命运。这一事实亘古未变，更何况我们是从不言败的气势强悍的民族。我们虽然位居东方却跻身于世界一流强国之列，可以说是因为我们不贪恋无度的逸乐的缘故。

16

既然是鄙视露骨地表达恋情的、且色欲相当淡泊的民族，翻阅我们的历史，在历史人物背后活动的女性的情况却一则都未曾明确地记述。吾辈之人由于职业缘故，想取材过去的人物，写篇历史小说的念头倒是常有，一直困惑我的是围绕着那些人物的女性的活动却一点也不清晰。无须多言，无疑历史上的英雄豪杰必然都曾以某种形式隐隐经历过恋爱，只有客观公正地描写这一方面，才能表现出他人性的一面。如太郎赠送给淀君的情书便是真正贵重的资料。那种文书传承至今的相当稀少，偶有一见也是专门的史学家费尽时日，大费周章，才收集到一二书札而已。尤有甚者，那些历史上著名的人物，就连他们的正室之有无都不大清楚，有母亲大人应该说是确切无疑的吧，可连她的秉性跟姓名皆不得而知，这种情形，是翻阅其家族系谱的人时常可见的感叹。其实自日本的古代沿袭下来的谱系，上自皇族下至庶民，记述男子的行为是比较详尽的，而对女子只单单记入“女子”或“女”字样，可以说不记生诞、不记死期、不记姓名是一种普遍现象。也就是说，在我们的历史中，确乎有个体的男性，却没有个体的女性。诚如宗谱所示，它永久地只是一个“女子”或是“女”字而已。

17

《源氏物语》中有“末摘花”一卷。为源氏穿针引线的一位

名叫大辅命妇的女人，有一次闲谈起已故的常陆亲王的女儿姬君，道：

“此女品性、相貌如何，我不得而知。惟觉她生性好静，难以与人亲近。有时她晚上跟我讲话，也是隔着帷屏。与她为伴的只有七弦。”

在农历八月二十刚过的一个秋夜，月牙初上之际，源氏悄然前往，与栖身于荒芜之地的陋室间、怨世而居的姬君幽会。姬君羞愧难当，经命妇花言巧语的反复劝导，小姐生性就不愿拒绝别人的劝告，便说：

“我不说话，只听他讲，就将格子窗关上，隔着窗子相会吧。”

命妇道是在格子窗外未免失礼，便把源氏引入客室，中间隔着一扇纸隔扇相会。源氏虽不见女子容貌，但感到“此女沉静如水，温雅柔顺，阵阵衣香袭人，有一派悠闲之气”，便极尽言辞之力。无论客室中的源氏如何倾诉衷肠，小姐仍然坚持一言不发。

于是源氏吟诗一首道：

几度唤君仍语默，
幸勿禁声更续陈。

当源氏噤口不语时，从里面传出才思敏捷的侍女代赠的诗章：

清音沐耳君且道，
缄言不语焉能知。

如此唱和过之后，源氏终究还是推开纸隔扇，与小姐结成百年之好。因为室内幽暗，对方的容貌始终没有看清。就这样好长一段时间佳期相续时，源氏都没看清小姐的容貌。一个大雪纷飞的冬日早晨，源氏公子打开了庭院的格子门，眺望着晶明的雪景，含恨道："出来瞧瞧外面的景致吧。老是闷在屋里，一言不语，叫人实在忍受不了。"侍奉的老年侍女们都劝小姐"快点出去吧"，于是小姐膝行而出，初次露面于光明之下。

据"末摘花"记述，源氏看到小姐的鼻子是酒糟鼻子，令源氏顿时兴致大减。这是一则幽默插曲。可是这一滑稽事件得以成立，是因为连对方的容貌都弄不清就长期私通，在当时看上去已成为惯例。首先，从做红娘的大辅命妇那里，说的便是"品性、相貌如何，不得而知"，"晚上跟我讲话，也是隔着帷屏"，她都未看到过小姐的真实相貌，或许只是隔着帷帐或是别的什么闲聊过，透露的只是"与她为伴的只有七弦"，所知者也就仅此而已，禀告的情况就令人放心不下。靠这种言辞，做红媒做是能做，而且他只是受其引诱便外出寻芳，连真容都未确认便反复幽会过好多次，今天看来，男人真是太过好色喜情了。想想看，现代的男人都是注重所谓的个性，既然是一夜露水姻缘何必再去理会。能够像源氏这样真切享受真爱的乐趣，是梦中都没想象过的。

女人，照字面看便是"深闺的佳人"，家中垂挂着翠帷红帐，加上当时房内采光欠佳，就连白天都是很幽暗的，更何况在萤灯一点、灯影朦胧的静夜，虽同在一室，哪怕鼻尖相碰也不容易仔细分辨，这一点是可想而知的。也就是说，在这等幽暗的闺阁深处，张挂着重重帷帐，或几案或疏帘，在这种物影中独自悄然生活，既然如此，男人的感觉所接触得到的女性，惟有窸窸窣窣的衣袂声，秉烛焚香的檀香味，更亲密地接近一点，便是手的触摸与肌肤的相亲，乌溜溜的秀发的触碰而已。

18

确乎有点闲聊的味道，远在十年前，当时我滞留在今天的北平即当时的北京，确实感到夜晚真正是漆黑的。最近那座城市也已经安上了电灯，街道通衢都变得明亮、热闹起来了。当时是世界大战的高潮期，除了城外的花街跟戏院这类繁华处所之外，太阳一落山就完全暗黑了下来。最主要的马路固然还漏着星星点点的灯光，稍微往弄子里一拐，就一团漆黑，连一盏豆油灯都不见。那里的豪门私邸，尽是围着高高的砖墙，类似一个小城堡的结构，大门紧闭，严密得连一丝儿缝都不留，大门后面还有叫做影壁的屏风似的掩墙，重门深锁，因此从家中一点灯影、一点人声都不外泄，俨然毫无生机的废墟般的墙壁在黑暗之中紧紧毗连着。那围墙与围墙间狭窄的小路，弯弯曲曲的，我开始是无心地漫行其间，无论行至何处，黑暗愈加浓厚，静得过于死寂，不一会便感觉到一种无可言表的恐怖，好像被什么紧跟着似地拔腿奔跑起来。

现代的城市人都不知道真正的黑夜的滋味。哪怕不是城市里，最近社会上即使非常偏僻的乡下小镇都装上了路灯，黑暗的领土被逐渐蚕食，人们已经忘记黑暗这种东西了。当时我穿行在北京的街上，深感这才是真正的夜晚，自己的确已经很长时间忘记夜晚的黑暗了。而且在我幼小的心田里，那一幕幕在昏黄的灯光下入睡的夜晚，想起来不胜凄清，不胜孤寂，相当唬人，也乏味得很，同时也不乏不可思议的令人怀恋之感。

至少在明治十年（1870 年）左右出生的人，会记得当时东京的夜晚的街道正好跟上述北京的街道相同。从茅场町自己的家

中到蛎壳町的亲戚家，走过铠桥才五六条街的距离，我记得我时常跟弟弟一起拼命憋着气不顾一切地狂奔。当然那一时代，譬如在商业区的中心，一个女子孤身在晚上走路是根本不会出现的。既然十年前的北京、四十年前的东京是这等情形，那距今近千年前的京都的夜晚的黑暗与静谧就可想而知了。我思考至此，不由想起“黑沉沉的夜晚”这一词汇，想起“夜黑如发”这一词语。依附在当时的女人身上的某种幽婉低回、神秘莫辨的气息，便可从中明晰地读出来。

19

“女人”跟“夜晚”是联系在一起的，古今皆然。可是，现代的夜晚用超过太阳光的眩目的亮度与光彩，将女人的裸体无一遗漏地展示出来，与此相反，古代的夜晚以一条神秘的暗黑的帷幕，将闭户不出的女人的姿影严严实实地包裹其中。渡边纲在戾桥巧遇鬼女，赖光受土蜘蛛精骚扰的故事，便是发生在这样凄厉的夜晚。这一点务必切记心上。古人吟颂夜晚的无数的诗歌，也开始涌现于我的脑中，感到十分真实，比如：

家傍江岸波细语，
夜静如梦少人行。

爱恋难舍情蜜蜜，
人归影去夜沉沉。

现在回想起来，在古代人的感受中，白天跟夜晚是两个完全别样

的世界。白昼的明亮与夜晚的黑暗，不正是相当鲜明的差异吗？随着夜尽晨至，昨夜那凄清的黑暗的世界倏忽间消失在千里之遥的远方，苍穹清湛湛地一碧如洗，太阳亮闪闪地璀璨夺目。抬头仰望着蓝天与阳光，再回想昨夜之事，仿佛让人觉得夜晚这东西真是似有若无的不可思议的梦幻，俨然存在于这个世界之外似的。

春宵苦短意绵绵，
枕边拾得净是梦。

这是和泉式部的名诗，想起那虚幻而短暂的夜晚的枕边私语，即使不是和泉式部，也无疑会感受到“净是梦”的。

女人其实就隐身于那幽暗无明的夜的深处，白天是不会展露丽影的，只是在“净是梦”的世界中如幻影般显现。她如月华一般清苍，如蛩音一般幽微，如草露一般脆弱，要而言之，是昏暗的自然界诞生出来的凄艳娇丽的魍魅之一。过去的男女在诗歌的赠酢中时常将恋情比做明月、比做朝露，决非我们所臆想的那种低浅层次的意义的比喻。一夜缠绵过后的清晨，心中的恋人一任露染衣襟，轻踩着庭前的草叶归去，想起此情此景，朝露啊，月华呀，虫吟呀，恋意呀，它们之间的关系就极为紧密，有时候感觉到简直就是一体。人们不时攻击说，从《源氏物语》之后的古代小说中出现的女人，性格基本上都旗鼓相当，没有描绘出个性来。其实，古代的男人所恋慕的并非女人的个性，也不会为某种特定的女性的容颜美、肉体美所迷醉。对他们而言，月亮总是同一个月亮，“女人”也永远是惟一的“女人”。他们在黑暗之中，细聆低微的款语，饱闻衣袂的馨香，抚摸着如缎的秀发，用手感触着那如荑似水的滑嫩肌肤……所有随着夜晚转明便会消失无踪

的一切，都成了他们心目中的“女人”。

20

过去，在《各有所好》一书中，我借助主人公的感想，记述了文乐座的木偶剧的情形。

……凝神细察，连玩木偶的也最终看不见了。小春如今已不再是文五郎手中抱着的仙姬，而是正襟危坐于草席之上的活生生的仙女。不过，即便如此，跟演员扮演出的感觉还是不同。梅幸跟福助再出神入化，还是给人“这是梅幸”、“这是福助”的感觉，然而这个小春却纯粹是小春，绝不是别人。没有演员的那种表情，说其丰韵不够未尝不可，试想过去在花街柳巷生活的女人，是不会像戏中所表演的那样将强烈的喜怒哀乐之情形之于色的。生活在元禄时代的小春，恐怕便是一位“玩偶般的女子”吧。即使事实并非那样，总之前来听净琉璃的人们梦想的小春，不是梅幸跟福助扮演的小春，而是这个木偶人的仙姿。过去人们理想中的美人，无疑是不轻易表露个性、谨小慎微的女人，所以用木偶正好合适。比它更有特长，更有个性，反而会弄巧成拙。过去的人们也许认为小春呀，梅川呀，三胜呀，阿春哪，都是同一副面孔的。也就是说，正是这个木偶人“小春”，才是日本人传统中的“永恒女性”的倩影……

此事并非仅就单一的偶人戏而言，翻看画卷以及浮世绘中描画的女人，亦有同感。固然随着时代的变迁、作者的不同，美人

的类型发生了一定的变化，但是自著名的隆能源氏以后的画卷中的美女相，均大抵相同，没有一点个性特色，让人怀疑平安王朝的女人都是长得一模一样。即使在浮世绘中，抛开演员的模仿脸谱，至少在女人的容貌方面，歌麻吕有歌麻吕喜欢画的容颜，春信有春信喜欢的玉容，就是同一个画家也决不会只画同一个脸谱。成为他们题材的女性的种类，可谓形形色色，有娼妓、艺伎、商人家的大姑娘、堂客等，也只不过在同一张脸型上加上不同的衣着与发式而已。于是我们从各位画家作为理想所描画的众多美女的容貌，便可以想象出具有共通性的典型的“美人”形象来。不言而喻，过去的浮世绘的巨匠们，对模特儿并非缺少分辨其个性特色的才华，也根本不欠缺把她们描画出来的技能。或许是他们坚信，消去那些个性化的色彩，反而更加优美，并确信这就是画艺的素养。

21

一般说来，在尽量抹杀个性这一点上，东方的教育方针跟西方式的正好相反。譬如说文学艺术吧，我们所视为理想的，不是独创出前人所未蹈赴过的崭新的美感，而是使自己抵达古代诗圣以及歌圣所臻抵的极境。所谓美这种东西，自古以来是永恒不变的，历代的诗人跟歌人都反复吟诵同一个主题，尽量努力地攀至顶峰。诗歌言：“分岔麓路条径多，高岭之月同瞻望。”芭蕉的境界简而言之正如同西行的境界，顺应着时代的文体与形式虽有区别，瞄准的目标终归是同一个“高岭之月”。

相比于文学，绘画更为甚之，尤其细览日本的南画可谓历历分明。南画中的杰作，山水也好，竹石也好，风韵也好，技巧随

各人而异彩纷呈，但从中感受到的一种神韵，所谓的禅趣，或言风韵，或曰烟霞之气，总之这种近乎达到悟道境界的感受总是一致的。南画画家们孜孜探求的目标就是得到这种风韵。画家们时常在自己的画作上题记，附上"仿某某之笔意"的谦辞，这便是淡泊自我而因袭前人的最好证明。从这类事件考虑，自古以来中国绘画中赝品较多，而且精制赝品者也很多，或许未必都是出自欺瞒他人的意志。对他们而言，个人功名之类是不在话下的，兴许专注于与古人同趣才有无边的乐趣。其证据是，虽说是赝品，还是有相当精致的工笔画，模仿此类画品而描绘，画匠自身必须具备卓尔不群的才华与旺盛的创作热情，不是凭一种冲动就能较好地完善到这一地步的。主旨便是臻抵古人的美的境界，标榜自我并非目的所在，既然如此，作者的姓名之类就无关紧要，是谁都无所谓了。

孔子视把国政恢复到尧舜时的远古时代为理想，不时演说"先王之道"。存在这一倾向，即不断地仿效古人，回归到古代的倾向，正是妨碍东方人进步开放的原因。无论善恶好坏，我们的祖先们皆以如此用心，在伦理道德的修养方面，与其说在树立自己，毋宁说是以谨守先人之道为首要。特别在女人身上，更在为抹杀自我、去却私情、隐匿个人的长处、充当"贞女"的典型而努力。

22

日本语中有"风情"这个词汇。这是无法翻译成西洋语言的。近来据爱丽娜·格林发明的"it"（性感）这个词自美国向世界各地流行开来，但跟"风情"这个词在意义上还是相当不同

的。在电影中看到的克拉拉·鲍是丰满性感的化身，但却是跟风情缘分最浅的女性。

过去人常说，家中有小叔子、小姑子的新娘，反而会风情万种，更得丈夫欢心。今天的新娘新郎，就是有亲眷也基本上筑房分居，因此是很难理解这种心情的。新娘对亲友们殷勤致意，周到备至，只能暗中恋慕着夫君，祈求得到爱抚，在这种谦恭礼让的态度中自然会对其窥知一二。对这种意态，使很多男子会感到无可言喻的魅力与诱惑。比起放纵、露骨的表现，强抑在心中的爱情，是想包藏也包藏不住的，它会不时无意识地、显露于言行或举止中，也就越发打动了男人的心。所谓风情便是这种爱情的微妙表现。这一意趣，如果超越了幽微的、纤弱的意韵，越是表现得大胆积极，就越发减淡了风情。

既然风情本是无意识的东西，世间便有天生就具备的人与天生并非如此的人，本来不具备的人纵然再刻意卖弄风情，也只能是东施效颦，惟有令人生厌。有长相不错而不具风情魅力的人，也有容貌虽不美丽，可是嗓音、肤色、或是体型，有一种不可思议的风韵存在的人。就是在西方，就一个个女子分析，这种区别无疑是存在的，可是她们的化妆方式与爱情的表现却太过造作，相当具有挑逗性，正因为如此，在很多场合风情的效果反而抵消不少。

生来便风韵十足者自不待言。比方说那些缺乏天生的风情的人，内心秉具的爱情或者是情欲，若尽量包藏起来，把它压向内心更深处时，反而会有一种独特的风情飘逸出来。从这一点去考虑，把女子教育成儒教式的、武士道式的，即制造女学生式的贞女，单从这一面来讲，反而培养出了最具风韵的女人。

23

东方的女人在姿态美、骨架美方面略逊于西方人，而在皮肤的娇美、肌理的细嫩方面，是优于她们的。这不仅是出自我的经验，而是多数通达之人的一致意见，在西洋人中抱有同感者亦不为少数。其实我想更往前一步，在用手触摸的快感方面（至少从我们日本人的角度），我想说东方的女人是远胜于西方女人的。西方女人的肉体，可谓是艳丽迷人，甚至可以说相当勾人，远远望过去充满了魅力，可是一旦近观，肌理粗糙，乳毛蓬勃地长在身上，反而大煞风景。而且，视野所及之处，四肢可谓颀长匀称，确为日本人所喜好的那些丰满的类型，抓住她的手脚，可谓肥瘦相当，非常柔和，可是却过于虚松，触感极差，根本没有那种令人屏心息气的、无比充实的感觉。

也就是说，从男人这方面去看，西方女人是适合观赏而不适于搂抱的。而东方女人可以说正好相反。据我所知，论皮肤的嫩滑与肌理的细腻，首推中国女人。日本人的肌肤比起西洋人的肤色远为敏感，颜色虽不那般白皙，在某些场合还略带黄色，却反而平添其内蕴，增加了含蓄。这毕竟是《源氏物语》以来至德川时代的习惯，日本的男人由于在灯光下一览无遗地欣赏女人全身裸姿的机会极少，总是在蓝灯的昏黄灯影下，在深闺香阁中，只是用手去触摸爱抚其中的一部分，而自然发展到这一结果。

24

克拉拉·鲍之流的"性感"风韵与女大学生式的"风情"，孰优孰劣，可以说任由各人所好。可是我所担心的是，像今天这般美国式裸露狂的时代，在这个发展到歌舞剧盛行，女人的裸体不再显得珍贵甚至不值一提的变异时代，连"性感"的魅力也会逐渐地减少吧！无论是怎样的绝色佳人，只要赤身露体，就无法再显得率真，因此人们对裸体会越发熟视无睹，感觉迟钝，"风情"万千的异性魅力最终也无法再挑逗人的情欲了。

1931年4月至6月《妇人公论》

谈艺

1

过去，安田韧彦先生跟他的前夫人——吉右卫门的姐姐，一位名叫叶子的女人在小田原的天神山安家落户时，有一个夏天我来到早川的海岸避暑，不时到府上打扰。一日前去造访，有两位来宾比我先期驾到。客人之一是中村吉右卫门，另一位是吉右卫门的声援者——修善寺温泉中新汤旅馆的老板。于是安田夫妇和我一共五人，一块儿聊了半天家常，当时吉右卫门频频地嘉许市川团藏的戏艺。那事距今已经是十八九年前，是团藏先生存世之际，吉右卫门先生确乎是跟我同年的，当时充其量也就是二十八九岁吧。总之在这位年轻有为、才华早熟的青年演员心目中，团藏其人似乎显得异常高大伟岸。

他对这位老艺人倾心折服，崇拜尊敬之心溢于言表。吉右卫门还特别强调，他对团藏饰演的光秀激动不已，团十郎演的固然出色，但这个光秀，团藏的演出较团十郎更胜一筹，这是团十郎无法模仿的。他还说，其实他本人最近也出演过马盆，不是依照团十郎的类型而是完全遵照团藏的戏路。如此等等。

颇好议论的新汤店老板闻听此言，接口道："哎呀，团藏的所作所为，团十郎是不可能做不出来的。团藏所拥有的一切，团十郎无一或缺。关于马盆，既然解释不一，团藏先生只是没有表演过，如果登场演出，我想肯定会拿出团藏风格来。"当下安田先生就表示赞成："是啊，我也想这样讲。"安田先生还说了：所谓伟大的艺术家，往往不必要展示自己的技巧，要尽量使作品内涵深，使艺术含蓄化，为此，技巧反而显得无足轻重了。然而事实决非如此，不只限于演员，就是那些称之为大作家的人，可以说早已完全掌握了以一艺一能为得意之处的小作家们的技巧，在这些方面立刻就能毕业。技巧也并非无足轻重，真要上场亮相，恶贯满盈、十恶不赦之徒都能演得活灵活现，只是他们不愿如此效仿而已。也许团十郎便是如此，他本人对桥本雅邦先生的画艺时常心生感佩。世间俗人往往盛赞川端玉章的作品，安知达者曾言玉章有远不及雅邦之处一说，若要雅邦绘制玉章风格的作品，会远为精巧工致，他说他就曾经有幸得见雅邦先生的宝卷。

对此，我没有表述特别的看法。诚然，团十郎及雅邦之辈，这些可谓此道中的天才人物，也许秉具这等程度的实力。将之比照到文学方面，歌德与托尔斯泰，能否一展黑贝尔、契诃夫的妙韵尚存疑窦。至少在戏路上，尤其是在歌舞伎方面，既能演由良之助也能演勘平，判官哪、师直呀、平右卫门哪都不在话下，不是这样的艺人就谈不上一流，因此，团十郎等几乎具备全能的才华。近来，在缅怀先生三十年忌辰的众多追忆文字中，有一篇谈

到了五世传人菊五郎是如何敬佩团十郎的文章。翻开华章，文中云云：不仅五世传人承认团十郎是远比自己更为优秀的演员，而且在被视为看家之宝一类的拿手戏上，团十郎若饰演出来还是比自己更扣人心弦。五世传人尚且如此，团藏就更无从提起了。即使如此，团十郎能够成为那么伟大的艺人，倒颇有些不可思议之感。他在被河原崎家所收养的年轻时代里，听说一天到晚都在拼命努力一板一眼地学戏，以至到了传言说他进厕所的时间是最为轻松的。勤学至此，后年之大成也就并非偶然。也就是说，他在严格的养父的膝下生活的日子里，从舞蹈音乐等姊妹艺术开始，到歌舞伎的所有技艺都无一不精。无论什么都拿得起放得下，学而有成。他固然秉具天赋的素质，可资质如此，老家的人还担心说他快给养父害死了，从中足可想象他的修学是何等刻苦、艰辛。

2

不只限于团十郎，过去艺道中的修习似乎都是严酷之极，几乎与虐待幼儿无异。阅读中车或梅幸的《谈艺录》，都谈到了至少令人生厌的求艺经历，接下来便感叹“如今的年轻人太浪掷青春啦”。团十郎的养父就对他老家的人讲：“或许这孩子会受不了而魂归西天，如果活得下来，就会成为了不起的艺人。”如此说来，便是以一种拿命一搏的精神与觉悟来从艺习道的。与大阪的义太夫艺人或是盲琴师交谈，不时扯到小时候被老师用拨子揍得头破血流，或是被从二楼踢下来几乎气绝身亡之旧事。听说眼下文乐圈中的道八先生还珍存着被团平揍时的拨子。细想之下，也许歌舞伎演员的强韧，就在无与伦比的、自幼小时代开始就依照

那种学艺方式习艺于身这一点上。在中车老人等名人来看，如今的学艺简直是温吞水。自中年开始进入戏路中的人，跟从清纯童真的幼少时就开始勤习舞蹈与三弦的人，只要往舞台上一站就一目了然。

很早以前，是尾上松之助的电影流行的时候。有一次我为了消磨时间钻进六区的电影院看过武松打虎的影片。不经意地细看武松的举止，一招一式决非普通的演员。当时的日本胶片尚显幼稚，相当粗糙，只有这个演员的演技独具一格。于是我越发用心地观赏品味，原来竟是左升先生。左升先生去演电影而且是扮演武松的角色，真是始料未及。脸相已经经过化妆，一开始还真辨别不出来。无论如何，艺术这东西就是这么高妙。左升在自由剧场的西方翻译剧中一登场就显示出一种特有的韵味，作为歌舞伎演员他并非光芒四射之辈，可是演戏方面跟普通的电影演员还是技法有异，把本不是他戏路中的那种角色搬到银幕上，这种差别就活灵活现了。

自此以后，最近又有一事。一天早晨我靠在床上翻看报纸，一张扮演年轻侍从的演员照片跃入眼帘。我本以为是一张武生演员的静态照，可细细一看，脸上的化妆、衣饰的装扮、手脚的姿势均与众不同，显得很富态，很优雅，没有武打戏中所见到的生硬的线条。我心中生疑，电影圈中还是有这种刚柔相济的演员吗，仔细端详才发现是寿美藏的舞台造型。真是妙不可言，在不明白是寿美藏时，乍看上去就觉得非同寻常。它不需要穿着木屐端坐于檐廊下，不需要那种特别技巧性的姿势，因此谁去做都应该没有什么大的变异，可细究之下，差异毕现。到底区别在哪里一时也说不清道不白，除非仔细观察，才会发现有些微的差异：确实是微不足道的手的动作跟脚的姿势，再比方说肘部的屈伸与十指的伸缩以及轻微的呼吸，通过这些细微处，在领襟呀肩部还

有衣袂处，展示出一种优美圆润的风采来。似乎茫然落座也能遵从歌舞伎的规矩，将此铭刻于心。因此，哪怕是和服的一丝皱褶都会自动显示出迥异之处来。据一位影剧迷讲，当年泽正先生扮演助六时，单手撑着一把小伞从前台登场亮相，当他张开双腿用力一叉时，和服腰背部的接缝处啪地裂开了。因为日复一日地通过前台登台亮相，就连大名鼎鼎的泽正也出此闪失。某旧剧的演员闻听此事，有过一番感慨：如果是羽左卫门跟菊五郎来演，看上去腿叉开了也不会傻乎乎地老老实实地叉开的，会用腰部来协调姿势，而没有舞台素养的人是断然无法领会其中奥妙的。普通人如果以那种装束进行模仿的话，必然会撕裂衣服。诚然，此中有真味，艺术的确让人深深感到魅力无穷。

3

谈论艺术的话题，照理先谈谈演员会让人理解得快，让我还是再啰嗦几句吧。

歌舞伎演员出色表演歌舞伎剧是理所当然的。说起饰演助六的泽正没有羽左卫门跟菊五郎他们那般出色，也不是什么羞耻。不过我也有过这方面的经验，在将自己的作品搬上舞台时曾数度观看排演场面。对我们的新作品，歌舞伎演员反而理解得快捷。左团次、菊五郎、猿之助、勘弥、宗之助等，这些生来便头脑聪慧的俊士自不待言，就连他们的同门也是如此，这一点看一看自由剧场的盛况空前就一目了然。在理解、分析、商榷写就的内容这一点上，或许他们会略逊于接受学校教育的新人，一旦到把它们搬上舞台的阶段，他们的演出则往往凌驾于新剧演员之上。比方说，现在的新作自不待言，便是翻译剧的台词之类，自由剧场

在上演易卜生的戏剧以及高尔基的戏剧时的那种张弛法，难道不是被广泛沿用而流传至今么？事实上，近代剧中台词的对话方式，不是出自新派而是来自古戏派。那时即明治末期时的歌舞伎演员们，把默阿弥的生世话剧的对话方式等改头换面、脱胎换骨，专注于自然而然的台词朗读技巧，才形成了今天新剧的台词对话方式。也许当时是因为有像小山内先生那样的著名导演吧。不过小山内先生在将现代剧移植到古代戏时，不使用业余爱好者而是采用旧时代的歌舞伎演员，难道不是有赖于他们的“艺”道造诣么？

关于这一点，我想唤起读者注意的是，如今已经不再是这样，当时的歌舞伎演员们，他们的经历与我们一般人全然不同。他们从幼年时代开始就居住在跟世间一般孩子相当隔绝的环境中，是在我们的想象都难以企及的落后于时代的另一个世界中长大成人。左团次他们就跟我上同一所小学，好像他都没有毕业，至于菊五郎在幸坊时代就被带到茅崎的别墅接受团十郎的艺术教诲与熏陶，能否满足其普通学校的教育就更不足以为奇了。当此时分，提起艺人之子，在我们印象中，老是像女孩一样带有女人气的举止，头顶鸭舌帽，围着丝围巾，嘴里衔着吸管之类，走起路来忸怩作态，说话的声调却相当老成持重，因此我们总是将他们当成别的种族对待，把他们当成艺人的私生子待之，轻蔑漠视。他们正如前述，从早到晚被授以幼儿虐待般的训练，从艺时的确是洞达者，而于世间学问智力德育的修学方面就不灵光，大脑发达方面多少呈现出晚成的倾向，所以出现了艺术上是名人却不懂算钱的中村芝玩那样的演员。

试想一下，也是再自然不过的。略微更事、粗通人事之际，体肤上穿戴的是绉纺绸的绢纺织品，鼻子散发出的是妖艳的脂粉味，耳边聆听的是三弦鼓笛等弦歌，提起话题则不外乎戏中故事

或是艳事传闻之类。在这种氛围中长大成人，思想方面与精神方面的教养比起一般人水准低也就所当然。因此让他们写字，就像普通一年级的学生一样，字歪歪扭扭的，一封信都无法全部认清，这种事一点也不希奇。多数人说在学问程度上艺人跟大杂院的女老板是一路货色。可是思考一下他们的成长历程，他们能够毫不费劲地演罢一出充满现代思潮内容的社会剧与性格剧，还是出于深厚的艺术功底呀。他们即使大脑稍许迟钝一点，但在舞台上的感觉却是敏感至极的。不是在大脑中理解，而是凭直感寻觅到作者的宗旨。舞台戏剧这一门中的规矩，看上去哪怕时代相隔疆域相望但在某些方面仍是共通的。历经各种各样表现形式训练的他们，进行过各种尝试与探究，往往能抓住根本性的东西。他们是从外面直接深入核心的。

山本有三先生的戏剧《同志仁人》，在自由地表现人性方面虽颇有新的见地，但没有涉及复杂的思想与深层次的问题，吉右卫门之辈能饰演好是不在话下的。可是在第二次上演时，我看到中车先生担任了吉右卫门的角色，心中大为感动。如果没有看过吉右卫门的戏是无从比较的。这位老艺术家，夹杂在时常接触排演新剧的年轻演员的阵列中登场，不仅一点也不显得不协调，简直让人觉得找遍整个剧团，那个角色能饰演到那种出神入化的程度的，确非此君莫属！在那种场景中，这位老艺人身上所秉持的高贵气质，与角色是如此水乳交融。中车先生虽然年龄老迈，虽然并非那种广具融通之才华的人，可是能表演到那种水准，必然出于其活生生的丰富经验。即使如此，歌舞伎的艺术的确是非常多角度多方面的，其应用范围是极其广泛的。

4

松本幸四郎今天的名声已不如中车跟羽左卫门那般显赫。其实他是一位再耗费时日也磨不出韵味的艺人。不过我有一次看过幸四郎先生跟伊井、贞奴合作，在帝国剧院上演歌剧《托斯卡》。当时伊井竟然表现拙劣，简直到了相当可怜的程度。伊井先生并非精明灵巧之人，总之虽说是新剧的头目，他的戏全部给幸四郎盖住了，这位平日的大腕、大名鼎鼎的伊井，不仅谈不上势均力敌，反而显得十分畏缩。说到底幸四郎先生，较之古戏，演洋味十足的东西倒更上手。当他扮演在《克罗奈比的钟声》一剧中的老爷子时，不仅日本人就连西方人都觉得心旌摇颤。当他与新式演员同台献艺时，素日粗糙的技艺竟然发扬光大起来，臻抵达者之境。他到旧式的舞台上亮相，只会亮出恫吓性的、难以听清的大嗓门朗诵台词，表情僵硬，毫无生机，对所作所为心中没底，一点也不镇定坦然。即使如此，能够饰演《劝进帐》中的辨庆这一角色的艺人，像他这等水平的为数甚少。中年进入戏路中的人，他们的辛苦方式是不同的，在这些方面，难以预料地平时磨练出的功夫就派上用场了。与伊井相比，人们觉得他才是更了不起的演艺家。

吉右卫门用力推荐的团藏等人，也许终归是不及团十郎这些大师的，可是晚年他在舞台上光芒四射。当时他已经年过七旬了吧，连腿脚都不那么利索，显得踉踉跄跄的，本来就嘶哑的嗓门更加沙哑，业已成为一位百无一用的老朽之身。虽说在扮演受刀刃之伤的仁木一角时，基本动作上都不灵便，就连格斗架式都摆不正，可他凛凛的浓重杀气却自有一股能镇住舞台的伟力。我再

谈另一件事，当我读秋成的《雨月物语》，再续读至《春雨物语》时，曾经一度为文章之美拨动心弦。那位年逾七旬的高寿似仙翁的文豪，已经送走了中年期的锦绣华章，逍遥自在地，悠悠自得地伏案走笔，确乎有一种不可言喻的妙趣。他已经不再为写部名篇而凝炼技巧了，可是一遍读后犹觉余香在耳，依然荡漾着往日的色香。就像看见旧的锦衣玉缎，虽然旧迹斑斑，在那陈迹下面，雨月时代的光彩照人的文字因子却如熏银一般幽幽闪亮。团藏的艺术便有这种佳趣。这一点跟老骥伏枥依然意气不减哪，跟任何时候都毫不松懈地开拓艺术的新境界呀，跟这种所谓的进取型的积极型的气势迥然不同。那种孜孜以求毫无止境般的执拗的探索精神，在西方人中是常见的。东方人一旦年事已高则知天命而安生静息。他们觉醒到纵使再翻江倒海也是徒然，就任由这老迈之身顺其自然吧。

在舞台上的团藏，已经完全消失了那种气势，只不过是形骸在挪动而已，然而，身体不灵便的结果是，所作所为有大家风范，不拘小节，简洁朴素，只是仅存霸气而已。他在漫长的岁月中所修习随身的艺术的功力，在那伸缩不大自如、颤巍巍的动作中，平添了一种难以言表的尊严与含蓄。事实上，到达这一境界，会从心底感到自在安然，在舞台上无论演什么，或是什么都不扮演，也会自然而然地与艺术契合，乍看上去便会如此。在老团藏的戏剧中，较之戏曲本身的韵味，这位老艺人的枯清的艺术境界倒更是一件奇观。像寺小屋呀，先代萩呀，渡海屋呀，我记得所见不少，如今铭刻在印象中的不是对某种头绪纷繁的戏剧的感慨，而只是团藏个人的艺术的妙韵。所谓“艺人中的伟大之士当他抵达枯清萧索之境时”所表达的一举手一投足，让人深为折服。

5

对戏剧的内容与整体的统一不大在意，享受的只是自己偏爱的角色的戏艺，也许这种对戏剧的看法是旁门左道吧。对这种看法，我倒是颇有同情之感。所谓的某某演员的艺术风韵，可以说它与整个的“戏剧”是另一种风格，而所谓的“戏曲的乐趣”，可以说是由于另外存在着“艺术的趣味”。更加贴切地解释它的语言似乎存在，可是就是差一丁点儿出不来，叫人懊丧不已。斗胆直言的话，那是一种经历漫长的年月精心地打磨的珠玉珍宝的光泽一般的东西，愈打磨愈出现幽明的光泽，我们观察艺人的艺术，就会有此等感受。而且那种珠宝的光泽显得弥足珍贵、世间罕有。自古以来东方人就有一种怪癖，用闪亮的布巾去擦拭古玩家珍，对这种家珍慢悠悠地成年累月地擦呀擦呀，终会闪出自然质朴的光泽，有人就特别喜欢古董上岁月与时代的风尘。所谓磨练技艺，所谓乐于艺中，终归也就是如此。慢悠悠地精心地拭拂出来的“光泽”便是艺术。喜好这一妙味的境地连西方人也深晓其奥，只是我们对此过于极端化了点。

在此，我想起了安田韧彦先生的高论。我以为，要达到在艺术界一流的境界，如果没有高超的艺术水准，即哪怕演一个恶棍也不在话下的水准，是难有作为的。小能小术，一点儿绝招与技法，并非一个真正的作家所应做的。可是呢，有些人虽没有魔术师那样的实力，却做出一副高高在上的样子，以附庸风雅。在小说方面，也是嘴上大言不惭地说本人是一个纯文学家，不会写那种卑贱低下的玩意儿，其实在他的内心对通俗文学的大作家的笔力还是颇为心虚的，而且随着作品的写作，在辛劳与精进方面似

乎还不如通俗文学作家。这类事是大有可能存在的。

针对这一点，我想举一个挺棒的例子。说起来是十年以前，日本引进了两部德国的纯艺术影片即《布拉格大学生》与《戈伦》。我看过之后，深为其浓厚的艺术气氛所折服，尤其是在这两部影片中担任主角的名为保罗·瓦格纳的演员，他深沉的气质颇有诱惑力。看过影片的人们肯定都清楚，（顺便说一声，《戈伦》曾经来过两次，第二次的作品修改得不成功，稍微偏重于大众化，安插进一些多余的场面，不再像头一次的作品令人振奋不已。）两部的情节都很单纯，登场表演的演员人数也很少，舞台上几乎是主角一个人，因此这两部戏的成功全赖瓦格纳的艺术魅力。当然，瓦格纳在他自己的国内是屈指可数的名演员之一，这一点我后来才听说，不过他最终在多大程度上得到认同，到底占据怎样的位置，我仍然知焉不详。依我看，那种艺术在日本的戏剧中一丝也找不到。在日本的歌舞伎中固然有梦幻性的要素，而在德国，如《卡里加里博士》那样的，在爱伦·坡以及霍夫曼的作品中常见的表现恐怖感的神秘剧倒是挺多，《布拉格的大学生》就是把一个向恶魔出卖影子的男人（彼德·施勒密鲁?）的故事搬上了银幕。至于《戈伦》的主要情节，亦是一个古代的木偶被吹进了魂魄从而如恶魔般肆意妄行。瓦格纳完全化身为那种庄重幽玄的故事中的人物。就像歌舞伎戏剧以及轻歌剧一般，把某些部分或舞蹈化或以歌咏颂之，就比较容易。如果不借助音乐与舞蹈的魅力，自然朴实地、没有任何夸张地表演，展现那种超自然的、神秘的世界，是颇为不易的。而且瓦格纳没有失却其高雅作品的品位及深度，将那么棘手的角色表演得那么逼真。它跟东方式的本土艺术如杂耍又有不同，没有那种令人瞠目结舌的姿势，只要他出现在画面中，就会升起怪诞的云雾，在他的身边如谜团一般的空气颤颤摇曳着，不期然地予人一种“来自梦幻国度之仙

人”的感觉。设若世间有那样的仙人显现也就不过如此吧。我起初以为这正是艺术的魅力所在，西洋的演员跟歌舞伎的演员不同，他们对文学的素养很深厚，很有涵养，于是瓦格纳之辈正因为深切理解了高雅作品的意义，才会有如此上佳的表演吧。如此一来，我倒觉得还是“大脑”的问题而不是“技巧”的问题了。

那之后他参加了电影《划舟的罪犯》的饰演，看到其中出现的他，令我惊叹不已的是，他拥有在低俗情节的戏中也能应付自如的练达者的才能。在前述的高雅艺术影片中，神妙地庄重地表演的他，在此处扮演一个化装成教士杀害教士，老是围着女人屁股转的半俗半僧的好色之徒，即一个恶棍的形象。可谓手到擒来，轻车熟路，随心所欲地自由变换着戏路。扮演那种气质高雅的角色的演员竟能有如此之作，真让人意外。我观看之后感激之情犹觉鲜活，确乎发人深思。的确，“头脑”无疑说是关键的，而超乎其上的首推“艺能”。不是靠“头脑”来理解，而是径直从“艺”而入的，如若不然则成虚妄。瓦格纳能把那种挠头的角色饰演得如此逼真，在这一点上，自身具备那种程度的演恶棍的艺能就是必要的。也许在德国的演艺方法中，有着数百年悠久历史的传承，同时存在着基于此点的训练方法。学问与天分是不可草率看待的，作为演员，积累各种场景下的经验，融会舞台的技巧是最为关键的。这样一来，所做之事才会有韵味，才能抵达所谓的与角色融合为一体的出神入化的无为境界。

接下来，还有一件试拍纯文艺影片的逸事。友人某君组织了一批新剧的青年演员准备拍戏。当时他们那些演员们都被人视为最能理解文艺的新人，而且也是只选择高雅的戏剧用心饰演的有心人。在影片的试映仪式上我受邀前往观看，我的观感是，导演与编辑以及情节的良莠尚在其次，首先是他们表现在画面中的脸相没有趣味。当时的电影一开始是将出场演员一个一个叫到摄像

机面前逐一介绍，是那么一种拍摄法。不过既然是演员，哪怕是漠然地站到观众面前，各自的眼神与气色也应该各有千秋，自然地在脸上有丰富的意蕴表现，应该禀具魅力才是。比如说，曲艺艺人一旦在说书台上露面，在开场白之前就有一种和蔼可亲的亲切感摇人心旌。净琉璃的太夫在乐谱架前一亮相，一语未发之时，就会生发出一种令全场归于安静的肃穆气氛。就像接触到在战场驰骋的武士，仿佛刀光剑影与战马的嘶鸣就展现在眼前，在艺人身上，让人感觉到艺人特有的、剧场或是曲艺场的气氛，那种味道就写在脸上。有一个人讲，并排在舞剧舞台的奏乐席上，唱着曲子弹着三弦的唱三弦曲跟清元调的艺人们，当他们不加粉饰地在地摊亮相时，比起演员来是略显笨拙，看上去似乎不像个堂堂正正的男人。即使如此，当他们一进场子一亮相，他们会大受欢迎连演数场。如果仅是一个外行人急匆匆地往那里一站，再英俊的美男子也会显得脏兮兮的不修边幅。在此道中一旦年深日久，丑八怪虽仍是丑八怪，可是一点也不浅陋可笑，会技艺娴熟、安如磐石的。他讲的就是这层意思。也就是说，平素以众多的观众为对象，在众目睽睽之下，在可以说是成百人上千人的视线中，哪怕站在特别显眼的位置上，也一点儿不怯场惊慌，仿佛得此钟灵宝地的自信与安然会浮现于脸上。而且，有时只需略微一个眼神，哪怕只是一掠而逝，也会给满场增添生机，唤起人们的期待感。寒暄致意时，报幕主持时，以及其他一无修饰地亮相的时候，一旦站立于舞台之上，他们就会表情丰富，决不会没有半点生气。至少可以从他们的眉宇间窥看出“我是演员”、“我是艺人”的自信，若成了名角或名人，那种无可匹敌的自负感首先会震慑观众。可是在影片中出现的演员们的脸相，却一点没有那种行内人士的表情与风采。即使是特写镜头，也仅是镜头特写而已，脸上表情生硬不化，纹丝不动。在纪录片中露面的世界知名

人士们，虽不是演员，却各有味道。可是他们的脸相，跟路边的过路人的表情一样，其木然无味的扮相，无论饰演什么戏本，都根本谈不上高雅与低俗了。思想上高雅的剧本，演出来倒未必会高雅，因此比起徒然指望表演得何等曲高来，倒是在冷门戏中摸爬滚打的演员更能打动人。毕竟他们由于实力不足逐渐落伍，最终一事无成。

6

电影有电影独特的欣赏方式，若进行文学性的鉴赏，跟舞台同样对待，或许就很不对头了。不过像我这种从未到过西方的人，除了通过电影，是无法想象那边的舞台场景的。而且，我在许多场合中，不单是对那些画面有兴趣，更重要的是对在舞台上的名角的表演，有一种长久难以忘怀的激动。在这一点上，欧洲的作品特别是德国的作品，比起美国作品来，给人印象最深。

美国影剧是轻松明快的，观看期间非常吸引人，可是一旦走出电影院，脑中则一物无存。电影这种东西，本来是给观众一夕之欢，以此为能事而了了，所以似乎没有超越其上的目的，如此说来也就顺理成章了。而在舞台上表演场次多的名演员的艺能，就是在电影中，也能深刻地在脑海中留下烙印，即便整个情节忘光了，可是某一场面中的表情与动作，在数年之后仍记忆犹新。他人不得而知，据我本人长年的经验，实际上就是如此，所以时至今日，我看过不可胜数的影片，大部分连片名都记不大清，只有某些特定的细微的画面，历久弥新，反复让人回味。而且其中的大部分，都是舞台上的名演员的画面，每每思考至此，往往惊叹于艺术魅力的伟大与崇高。

其中，在我记忆中犹为鲜明的，是爱弥尔·雅尼恩斯与威奈鲁·克劳斯。在此二人出演的《奥赛罗》一剧中，有这样一个场景：演埃古的克劳斯让演奥赛罗的雅尼恩斯，把手搭在他的肩头上，背朝着观众站立着。身着乌黑长袍的克劳斯的背影，至今仍留在我的脑海中。是因为通过那种背影、那种后背展现了他的艺术素质。连筋肉的动态都清晰可辨，紧裹着躯体的闪闪发光的黑色绢纺长衣，通过背部与臀部的肌肉，呈现出无比狡诈、滴水不漏的如同蜥蜴般的感觉。在同一部影片中，雅尼恩斯扮演的奥赛罗在误杀苔斯德梦娜之后，悔悟到是受了埃古的欺骗，一步步走近心生疑窦的一名武将部下，直勾勾地紧盯着对方的脸，在这一表情中，对苔斯德梦娜的怜悯、谢罪、爱慕与伤感移位于那位男部下，从他的眼中滴下了大颗大颗的泪珠，他激动地紧搂着他，鼻子抵着他的鼻子，脸颊紧贴在一起。莎翁的原作中是否描绘了这样的心理不得而知，听信谗言误杀自己至爱的女人，犯下无可挽救的过错之后，他走近怀疑与她似乎有暧昧关系的男子，就如同爱抚已经逝去的妻子般紧搂着对方，这一感情应该说是绝对真实的，而且这一表演也是逼真动人的。每当我想起这一场面，不知不觉间眼眶会发热。这种场景永存记忆之中，撩杀男子汉的肝肠。既然如此，平素在舞台上培养出的艺能，那种深厚的功底，通过电影的特写镜头进一步发扬、升华，也许，在实际的舞台上，这种细微之处反而难以看清吧。

克劳斯在饰演埃及这一角色时也是表演优裕，轻车熟路，分寸得当，在《卡里加里博士》中就很少这种动态表演，始终是一张苦脸，上演了一部略微让人生畏发憷的影片。在此，对他的技能的坚实，我抱着跟对瓦格纳同样的感情反复咀嚼、回味。就是在美国电影中，既有约翰·巴利摩尔这样的舞台演员的演技令人难以忘怀，也有《基凯尔博士与海德》中的某些场景在脑海中至

今犹存。基凯尔靠着药力眼看着就变成了海德，如飞鸟一般纵越起来，迅速扑到人的后背上，拧断人的脖子。那种令人惊悸的敏捷的跳跃方式，确实是超人的、充满了兽性。通过这一举动，他就已经从俗人变幻为恶魔。这种技巧照样来自舞台的素养。同样是往上跳，体育选手的跳跃方式则不尽相同。而且不单只是跳跃，而能将魔幻一般的凄厉感觉表现出来。若在日本，恐怕除了菊五郎跟猿之助，不是舞台根底深厚坚实的人是无法再现这种意韵的。

7

然而，这种风格上的“艺术”，以及此等尊重“艺术”的心情，今后或许在所有的艺术领域有会慢慢消失之虞。

说起来，“艺术”这个词汇，我最近时常使用它，偶尔有所心得。“艺术”的字义在过去的书本中可谓屡见不鲜，它像今天这样频频展现出如此精微的意义，有西方的影响自不待言，就像前一阵子连乡下的小学与女校都讲出了办“艺术教育”之类。依吾愚见，较之“艺术”与“艺术家”，倒是“艺”与“艺人”更为雅致古朴。我也是一位饶有兴味地读过三宅周太郎的《文乐物语》的读者。在今天所谓的“艺术家”中，为了自己的“艺术”历经与说书的太夫呀、弹三弦的艺人哪、木偶剧艺人等相同的艰辛者，能有几人！听过文乐修习的故事，感觉到他们这些“艺人”比起我们的艺术家还纯真质朴。他们为了自己的艺道，刻苦钻研，苦心经营，相比之下，我们这些人就实在太不严谨了。能乐演员呀，歌舞伎演员，虽说不合时宜，落后于时代，可是他们仍然享受着较好的待遇。虽说尚不足称之为伟大，文乐的艺人特

别是木偶剧艺人，哪怕是如同荣三文五郎这样一流的名人，都依然甘于薄酬，借宿在相当简陋破旧的宅子里。彼辈尚且如此，其弟子们的生活黯淡之状就更不难想象。说真的，在如今的时势中还想靠唱木偶戏维持生计，也是由于他们实在太爱好戏艺了。除了戏艺，金钱呀、有时甚至是名誉都毫不挂心。他们是何等了不起的“时代落伍者”、“不识时务的迂腐之人”哪！然而他们澹泊名利的安然之境，那种一心不乱的精进意志，如果是靠“艺能”培养出来的，难道我们就没有必要一再反思、体味一下“艺能”本身不可思议的感化力么?

对中车老人所追忆向往的昔时的习艺方法，我不是无条件地完全赞成。在那种修习中，既浪费大量的时间与精力，也带来了不必要的肉体的痛苦。老人们说“那是利身之药”，可是我以为似乎还有更为简便的方法来获取同样效果的求艺之道。而接受古典式锻炼的艺人们，他们安于“习艺”，以“艺道”贯彻始终，视“艺道”为生命而不他顾，这一觉悟的状态，正是在西方式的艺术家中不可多见之特色所在，正是这种晏如不动的心境，才是真正让人羡慕的。

不是说西方式的艺术家们对求艺不热心，可是他们的功名心与金钱欲十分炽盛，在将名利置之度外，忘却俗世，精于艺道这一点上，是不及东方的艺人的。他们是何等左右逢源，充满了紧张，巧舌善辩，对时势社会时常感到不满、独出心裁、自出机杼，表面上八面玲珑、完美无缺，为了保住自己的地位而费尽口舌。一句话，就是潇洒时髦。与此相反，东方式的艺人们，有一往无前的耿直朴拙之处，疏懒散漫，十年如一日地滞留在某一领域吭哧吭哧地磨练着自己的技艺，如同赤子一般天真坦率，虽有一技之艺而拙于空谈巧辩，从不鼓吹自己的艺术观等等，凭借实力谨慎而行，在某些场合甚至低声下气，如履薄冰，对世间评议

洗耳恭听，宽恕待人，无论什么评说都平心静气，从不高声叫嚷。而西方的演员跟音乐家们，越是一流的人物越是颐指气使，威风八面，表面上看为了保全自己千辛万苦得到的地位与人望而努力不懈，给人以一点也不含糊的精明之感，然而无法让人从内心感到和蔼可亲。而东方的艺人们，在其疏懒散漫之处却饱具人情味，显得十分拙朴可爱，对其艺其人都从内心有一种好感。

8

比方说吧，我们不妨可以以查利·卓别林为例。他是何等才华横溢，看哪一部影片都妙趣横生。他十分强调在每一部影片中都不让人感到厌腻。足可推知，他在完整地推出一个构思之前，是如何煞费苦心。对他的不懈努力我深表敬意，不过仍觉得他精于计算，是一个冷静的理智型的人物，在他的戏艺中缺少人情味与温暖。他的聪明机巧、他的疏而不漏之处着实让人感叹，同时却予人以“得理不饶人”的印象。人们常说他的喜剧具有哲学意蕴，有感人的热泪。可是乍看上去，其才智过人，以哲学思维、热泪以及仿佛是理智地苦思冥想出来的作品，无法让人感受到那是从他的本性深处所流露出的真知实情。悲剧也好喜剧也好，那些一流演员的演技，应该是敞开胸襟去拥抱观众那种，广袤无边、温馨宜人的，富于人情味的表演。观众是真诚地希望能完全投入，万虑皆忘，可以有所凭靠、慰藉。可是看过卓别林的影片，对他的构想确有奇拔不群之感，有让人忍俊不禁之处，也予人以一种“是啊，如果他不这样绞尽脑汁地标新立异，恐怕他的人望难以保持吧。怎么说这世界还是度日艰难哪！”之虚幻感。而《巴黎女郎》之类，情节确实精彩，应该让人更加感动才是，

可是欠缺了诉诸观众胸臆、渗入观众心田的沉稳镇定之气。虽说捕捉住了触及到人情的堂奥的题材，方式也不可谓不巧，也就仅此而已，超越此一层次的更加鲜活的震撼人心的力量就没有了。摄影上不拖泥带水，事件的推进一点也不疲塌，剪辑呀台词对话呀非常紧凑，这一切都给人以深刻印象，由此而知他的头脑反映之敏锐。然而在那些故事中却没有必不可缺的优雅舒缓与眷恋回味。仔细想一想，这也许正是电影艺术本身的缺陷吧。电影这种东西，适应于风趣与诙谐，而在表现出深层的底蕴方面则力不从心。如果让莫泊桑来描写这类故事，虽然同样是才情横溢，是不会营造出如此轻浮无力而软绵绵的东西来的，或许会更加入骨三分地描绘出人生的真味，人生的酸甜苦辣吧。卓别林这位仁兄，应该说他的艺术是特别地道的，充满了真味，而他为了成为影帝，这一目标反而成为他的滞碍。好莱坞这块地方，仅仅凭借真正历经磨练、锤打的艺人气质，是怎么也无法成名立业的，在这种组织结构中，兴许除此而外，再无成功的捷径了吧！

9

那已是与大正活映公司有交往时的旧事了。当我谈到日本怎么不见明快、轻松的喜剧，我们大家动手创作一个美国式的轻喜剧怎么样。对这一提案，内行人反对说，那怎么行，即使把那种东西造出来，也是没有成功的指望的。最终计划就搁浅了。据对时尚流行素有研究的圈内行家的意见，去看洋气十足的喜剧的，全是都市的青年男女。大多数的民众，戏剧也好电影也成，不是悲剧是不大去看的，他们是到戏剧中去流泪的，若非让人剜心透骨地痛哭的悲剧，看过之后会觉得寡然无味。因此无论怎么拙

劣，新派悲剧这种东西只要十年如一日地精心制作出来，就会挣钱。这种片子，甚至可以远至山间僻壤以及狭小的村镇、码头，可以一直放到无法播放为止，所以与其冒着危险去搞制作，不如直接引进外国影片划算，这是最能赚钞票的办法了。这一事实时至今日也未有改善。今天蒲田影视公司与太秦影视公司所制作的所谓的现代影片，收罗了尖锐的思想、风俗与社会问题，在影片中女仆跟工人都出场了。好像是针对喜欢流行事物的青年男女的，其实不然，它掩饰得很巧妙，剥开它的外衣，充其量只不过是最大限度地榨取乡下观众的眼泪的、瞄准感伤主义的靶心的东西。而且这一事实到底说明了什么亦众说纷纭。简而言之，我们日本人是蛮喜欢沉静平和的艺术的。那种让人有所慰藉的艺术就挺棒。喜剧固然有趣但无动于人心，不能温暖地拥抱住观众，在这一点上讲反而成了薄情寡义的艺术。悲剧虽然哀伤，但可感同身受。观者与被观者，观众与演员之间涌动着相通的同情。正是如此，看客才会觉得心里踏实、暖和。我们日本人是喜欢这种有人情冷暖的、沉静平和的艺术的。不仅大多数的民众情形如此，就是能理解更为高深艺术的知识分子阶层的人也殊途同归。

诚然，一般人往往在年轻时候对舶来的美术与文学如痴如狂，纵观一生这一时期充其量才十年或二十年，从年龄上讲也就是十五六岁到二十五六岁，乃至三十五六岁，一到初老之龄就会迅速地返回到东方趣味来。提起原由，外国的作品再妙趣横生，总有一种隐隐约约的疏离感、陌生感，无法让人感到在家中那么安心，飘浮无着。而且，西方的艺术色彩浓厚，复杂多变，刺激性强，接受方式也常常让人紧张。最近流行召开什么所谓的“鉴赏什么什么”的鉴赏会，就像现在还带着泥土气的这一“鉴赏”的词汇最为贴切地表现出来的意思一样，此中确实依附着某种缘故似的掩饰、装潢什么的感觉。正如在外面招待客人，在宽敞明

亮的西式餐厅享受西餐一样，菜饭很可口，可谓食之若饴，一切都蛮好，可是餐后却希望来一杯茶水。“左拉”跟“巴尔扎克”这些法式餐厅，尤其讲究正餐食品的鲜美可口，收集有鹅肝、牛脑、烤乳猪以及其他山珍海味，从开胃冷盘到饭后果盘应有尽有，可端上好几十盘，如此琳琅满目，时常摆出这种宴席。而且当我们一怀疑这么多东西该吃点什么时，只要首先一翻开菜单就会犯愁，就会开始准备苏打水跟淀粉酶。所有色香味俱全、奢豪艳丽的食品望之都让人叹为观止，可是却难以打心眼觉得亲近、舒坦。当我们迈进一间铺陈着高级地毯、燃着壁炉的房间，总是不自觉地感到不自在，很拘束，倒是怀恋起十分简朴的，可以披一件宽松睡衣和衣而卧的房间来。

在这点上，西方的文学也是相当寡情的。巴尔扎克背负着如山一般沉重的债务，为了偿还它们，他才从事着卷帙浩繁的《人间喜剧》的创作，每天都超常地支取着精力拼命在稿纸上耕作。他在西方人中算是比较短命的，人们分析，过分地操劳就是一大因素。有一次，他在工作时间里接受果切尔的来访，怒眉嗔目地大声詈骂道：“我因为你的缘故耗费了几小时零几分，拿稿纸来讲损失了好几页，拿钱来讲损失了不少法郎。”这位在小说之道中可以说是团十郎级别的大作家，他的包罗万象的作品中如果说依附了什么牵强之处的话，可以归结到出场人物特别杂多，缺少沉稳感这一点上。如同《佛兰德斯的基督》，如同《赛拉菲》，确实有不少这一类结构紧凑的短篇跟中篇，虽然这些作品也显示出人工努力的鬼斧神工的痕迹，但难以让读者感到安然宁静。就是偶尔希望自在一些，草率对付一下，可是整体上还是没有轻松感。从字里行间可以窥见他那过分地虐待着自己的身心，像老黄牛一样勤恳工作的气氛，那种面对功名利禄喘着粗气的俗人的焦躁不安的心理。

在我所知晓的西方作家中，在自在沉稳这一点上，我以为首推施尼茨勒（1862—1931）。歌德确实有沉静稳重之处，在法国的恋爱小说中也有不少作品渗透着浓厚的物哀的感伤气氛，反而在所谓的大作家身上却缺少此项。奥古斯特·斯特林堡（1849—1912），他以学者的地位跟年龄，写出像《债鬼》、《痴人的忏悔》这类荡气回肠的作品，我们确实深为钦佩。与露伴、漱石之类的日本的大作家的闲寂的心境相比，其差异何等之大呀！的确，在《痴人的忏悔》中，有一处描写了主人公无法抑制对夫人的热恋之情，不由自主地裸着身体跳进了大海中。其实，这不正是一腔纯真的热情吗？可是这位作家却也写出了《纳哈·丹马斯克斯》，向读者展示其自在沉稳的一面。但是从整体上看还是相当骚动的，可谓怒气愤愤，焦躁不宁。（我在年轻时代读过附在《朱利安小姐》书页前的作者的自序，我当时曾有此感：说得太过直露、明了，把作者的意图试图说明到这一程度，实在有欠优雅风范。）俄国作家则大部分是东方式的，托尔斯泰尤其人情味十足，决不可列为薄情寡义的文学，即使是这样的作家，沉稳宁静还是不够的。就跟最后的死亡方式一样，总荡溢着一种焦躁无宁的气氛，而屠格涅夫反而倒是沉着镇定得多。现存于世的人中最具大家风范与履历的，当推萧伯纳。以其老耄之龄，着笔尚如此锐利，仿若剃刀一般，真可谓意气豪壮，不减当年。而就是这位先生的作品，予人以寡情文学的范本的印象。如果称歌德跟托尔斯泰为亲切和善的老先生的话，那么此人便是“老公子哥儿”。那般绅士风度，栩栩有礼，没有瑕疵，反而叫人难以接近。无论年岁几何，在以讥笑与讽喻为能事这一点上，可谓成人气十足，简直太过分了点。我以为如果稍微疏淡一点倒是好事。我辈之人，对辛格（1871—1909）的戏曲的味道倒是颇能品出点滋味。

10

前几天，我读到吉井勇先生在《新潮》上写的随笔，论及西行法师的和歌，映入我眼帘的有这样的文字：西行这位男子汉在二十三岁出家为僧，直至七十三岁仙逝，度过了五十年间的天涯孤旅。对其彻底舍弃红尘俗世的一生，倒有令人折服之处，然而让人特别感动的和歌却很少。佐藤春夫也跟吉井勇先生意见一致，认为《山家集》中像模像样的和歌屈指可数，西行其人到底伟大在哪里实在令人质疑。确实，如果列举一首一首的和歌，诚如二君所言。构想呀、技巧呀、措词呀之类，或许说定家或家隆的和歌在其之上，亦不为过。当然这是我的一管之见，歌人的诗歌即使没有一首首令人玩味的清歌也无伤大雅。如今吉井勇先生的和歌，我当然是极为尊崇的，我把他敬重为现代的诗人中最具诗人气质的诗人。当然如此唐突难免失礼，真要披沙沥金，真正杰出的和歌也不见得很多。这也无妨，先生的和歌深深地震撼我的心坎，是先生从二十岁前直至五十将近的今天，三十年间不倦不挠地继续咏叹，哪怕可看出有些许变化，大体上还是一以贯之的调子与感兴的和歌，我反反复复咏诵的便是这类和歌。打动我的便是这一点。这种才情与人格是无法模仿的。是将功名利禄弃之不顾，是真正生发出将一生献给和歌的意志，才开始诞生的。先生如今在相模野的林间遁迹隐身，全然过着孤独的生活。细想之下，先生的孤独放浪之癖好，并非始自今日，年轻时代便卓然清风，到老来之龄尤其显得卓尔不群，越发极端，愈发奇拔，也更为狂激罢了。先生早就流露出如今的时势已不再允许西行之类的隐居生活的意味，而将西行的生活移至今天的时势中，不正是

先生您么？（只不过西行好色恋杯）我没有计算过，在《山家集》中，咏诵樱花的诗歌到底有几十首。静等花开，痛惜花落之心，反复吟咏玩味，可谓是百折不挠。在现代人中，对花开花散如此深切关心，反而觉得有些不可思议了。如此坚持不懈地反复吟咏，古人是何等焦急地等待花事的消息，那种真情实感便扑面而来。西行的和歌中那首著名的“去岁吉野山道弯，重返昔时折枝路”，在当时也决非单纯的风流俊逸与意气风发之作。实际意思是“我回到去年折枝的路上，探访如今尚未得见的花事”，他肯定是十分喜欢花，对花相当痴情的。就是吉井勇先生认为厚腻的诗人鸭立泽的和歌等，若视作今人之作，也只不过是耽溺于平庸的感伤。“无心之身”这类词也许听起来觉得有酸笋味，对这种孤独寂寥的感情，西行就曾经咏诵过好几首。这类和歌着实不少，现举几例：

木然睹物冥思时，荡来凄清哀钟声。
无端思绪随风逝，富士晴空伴烟霞。

并非所有的诗歌都是清词嘉句。正是在不断地吟咏不断地流露中才有真实存在。拿出一首诗来论其巧拙是本末倒置的。改变式样，变换语言，潜心于同一境地，修习于同一思想之中，才是诗歌真正的价值。定家与家隆等大诗人，这类直面当时社会的才子，在承久之乱中，是巧妙周旋的能言善辩者，所以是不会做出这种疏淡时事的诗歌的。可是在《新古今集》的技巧盛行的时代，西行的和歌如此受人尊重、广为流传，是因为他具有在才子身上找不到的率真与素朴。尤其是那种能浸润到人的骨髓心坎的音调，是西行独特的发现，在一蓑一笠、三十年间不断漂泊的苦旅期间，自然证悟到的就水到渠成地流露了出来。如果将定家之

类的宫廷诗人的和歌当成薄情文学的话，这才是真正温情的文学。舍却世间，抛开地位，舍弃妻子，委身于自然风月的这种真率的行为，人们会感到弥足珍贵，对他抱有此人定可深交长谈的信赖感知己感。与西行相比，芭蕉的俳句谁都知悉其才气，而他能如此名垂青史、彪炳千秋，还在于他舍弃世间，将整个生涯奉献于风流倜傥的艺术之道。

不记得什么时候，在大阪的旅馆，巧遇已故的芥川龙之介先生与他谈及文人的生活逸闻时，他跟我详细谈到了博学强记的故人阿纳特尔·法郎士跟萧翁的秘密。法郎士他们，到了晚年已经特别“左”倾，在他的书斋中，购买了无数价值连城的古董珍宝，过着相当奢豪的生活。即使是萧翁，其厨室之富丽堂皇可谓超乎想象，东方贫寒的文人可谓难以望其项背。为此，他对身为日本人颇感愧疚，所以对像有岛武郎那样的撒尽千金之举，他曾经流露过感慨，言语中流露出不无颇为自得的讥讽之意，说那些作家在那种地方太过逞强了，另一方面他们又是生命十分脆弱之人。但诚如斯人所言，假使有岛先生以那种原则紧紧攥住钱包的袋口，也许不会赢得那么好的人望吧。毕竟日本人面对那种吝举，其人也罢其作品也罢就会显得寡情薄义，所以就无法获得可以安心信赖之感。最近的诗人们大为推崇的良宽跟愚庵等人的声望，和歌倒是其次，是他们那种恬淡自适、无欲自得的生活比所有的一切唤起了民众心中的“信赖”。我们现在得去跟出版业人士交涉稿费呀版税的提升之事，在“有偿拍照”等的名义下进行笔耕，在今天已成了寻常之事，默默地隐退就变成了毫无自尊。但一般说来，那种尊重不懂算计钱财的艺人气质的感觉，还大为留存着。

11

曾经有一人对北原白秋先生提出非难，说白秋先生是位词藻华丽的作家，他的诗歌只剩有色彩罢了。这个男子在恋爱、夫妻关系跟生计的辛劳等方面，历经绝非寻常的独特经验，所以与之伴随着的纷繁复杂的生活情感若能咏叹一二倒无大碍，可惜的是这些题材一点也没表达过。独特的生活经历于他来说根本不起作用，惟独以单纯的官能感受来睹物抒怀，反复咏叹。于是我对他说，你这么讲也许言之成理，不过我有完全相反的想法。在实际生活中经历种种磨难，但依然不失官能的纯粹感，仍然保守着感觉上的统一，这一点难道不可视其为常人难以企及之高妙么？俗人在生活的苦难中或喜或忧，深陷于哀愁离别之苦中而烦恼不已，偶尔面对自然风景心中也难以得到慰藉，这是普遍现象；悲伤时分，连花儿绽放、鸟儿鸣啾，甚至野外秀美的景色都染上了悲伤的色调，而且，俗世的劳苦一点儿也不影响到他的精神世界。邂逅绚烂无比的鲜艳，即刻为其色彩的鲜丽所动，仰望明朗的晴空与阳光，倏忽间对那种光华心旌摇颤，这一举动，不正是其人仍有着纯朴的赤子之心的证据么？今天，人们很容易以为，不贴近现实的作品就不是真正的文学。其实从复杂多变的现实中超脱出来，安居于单纯的精神世界里，反而更加难以臻达。要批评白秋，如果这样浮风掠影，未免浅薄得令人遗憾。

据今天文坛的常识，逃避现实的文学是怯懦的。这样一种观念明显是受了西方文学的影响，本来我们所拥有的文学的职能，就是为了忘却俗世间的劳苦。我认为西洋式的文学对于世道人心是益处良多的，但是同时不应排斥东方的文学，二者共处共存是

毫无挂碍的。说什么逃避就是胆小，而花鸟风月呀，闲云野鹤呀，从广义上考虑，又何尝不是现实之存在呢！特别是我们东方人，对这种自然界的胜景感到很亲近，从中寻觅到心灵的故园。依此而不时淡忘世道之艰险与俗事之争斗。时至今天，和歌与俳句仍十分受欢迎，所谓的诗人跟俳人的人数，是小说家无从相比的，由此看来，可以窥知在我们身上这种倾向是很强烈的。而且，这一倾向本来就是人的本性中广泛具备的，将它一概斥之为怯懦，不知是何考虑?！设若避开困难的工作而驾轻就熟是怯懦的话，那么回归复古就决非一件易事了。在源实朝时代中把握住万叶的精神，回溯过去已有五百年的距离；从昭和时代的现代，就必须逆行千数百年。随着社会的进步，任何时候都要后退到刚刚进步过的距离。我们是攥着过去悠久的历史的尾巴，要回归就必须折返同等的历程。实朝的万叶之风，与元义呀曙览的万叶之风，是各有千秋的。西行跟芭蕉，虽然抵达同样的境地，但是前者背负着过去镰仓时代以前的文化，而后者背负着迄止德川时期的过去。同样是复古回归，不同时期的时代的印迹都会不同程度地存在。要诞生其特色的文学，往往是因为有了产生的土壤才应运而生的。如此思考一番，跟直面现实、由此而举足迈步去创造新的美感的文学相比，在美的极致上专注不变，任何时代都反反复复地回归到那种至境的文学，难易程度可谓是同等的。当然新鲜的东西正因为眼界有所改变，能打动人，是比较容易的。而恒常地踏着古人的踪迹，予人以新的感动，反而更加难办。

过去画家安田韧彦先生曾发此感叹：要描画平安朝的美女的容貌，终究难以走出藤原隆能的《源氏物语绘画卷》的窠臼，虽说不胜可惜，在百般无奈之余仍只有折服。以大画师之禀赋才情，尚且有此慨叹！如此一来，仿古而探求，欲凌驾于古人，便是至难之事业，而这正是艺术家感兴趣的地方。时至最近我才有

此感悟，什么都要更加标新立异，一味地发挥个性，并非艺术家的能事。古人跟今人的区别其实只有略微一丁点，在略微不同之处，能将自我体现出来就可以了，或许一点也不表现出来，全然投入到古人的伟业之中也未尝有何不妥。比如说中国的诗歌在盛唐时期发展到了空前的高潮，内容及形式都是在当时达到了完整的统一，在那之后诞生的诗人们，都没有踏出唐诗世界的一步之外。他们只不过反反复复地浅吟低唱着李杜之后的大诗人们业已发现的、开拓殆尽的境界。不用说人体的特色各有异彩，而其差异是在微小的一丁点儿上，到了后世，人们欣赏的便是那微乎其微的小小异彩。若认为与其娱人不如自娱乃真正的艺术的话，这也一点没有妨碍。欣赏者一旦站在创作者的角度，对他踟蹰于一处反复推敲、琢磨这一点，就会生发无端的感慨。音乐家也好，他们也在无数遍地尽心弹奏着《残月》这类名曲。或许费尽一生会逐渐领悟曲中的奥妙吧。一次两次就感到腻味，就不可能涌现出真正的感慨，技巧也不会上进的。

12

我觉得这种思考跟现代的艺术观在根本上是水火难容的，对日复一日朝此一航向倾斜的自己，多少觉得有些惶惑。说老实话，我自己虽然无法确信这并非是动脉硬化的缘故，可是反过来一想，在现代的日本社会，成年人阅读的文学，或者老人浏览的文学，可以说几乎没有。日本的政治家一般来讲是缺乏艺术素养的，他们承认文坛形势灰暗低沉的诋毁之词。这一现象的出现，文坛就没有一点罪责么？恐怕也难逃其咎的吧。话说回来，他们未必是对文艺生性冷淡，太养木堂翁之辈就不用多舌了，就是滨

口雄幸先生那样的似乎缺乏生趣的人听说也爱读禅宗宝典《碧岩录》，若 前首相等有爱涂抹几笔蹩脚的汉诗之癖好，此外其他的老政治家在赋闲时，沉浸于阅读三昧之中以度日者，也定然不少。只不过他们之所好多为汉文学，若非如此便是日本的古典类，丝毫不涉猎现代的文学。

阅读日本的现代文学，尤其是所谓的纯文学，是十八九岁至三十前后这一年龄段的文学青年们，说得极端一点，仅仅是有志于成为作家的人。每当我看到评论家们的月评或文艺小论在报纸上激扬文字的时候，我总是莫名其妙地想，到底我们的读者除了我们这一行的从业者外还有几人会去读它。事实上，占据了当今文坛显要位置的创作与评论，除了我们文友们互相之间写出来翻阅一下评论一下之外，谁还会注意它们呢？不过，如今在日本得不到地位的愤愤不平的青年们多如牛毛，势必有志于文学者也不在少数，所以就连稍微大一点的报纸都有专栏刊载此类文章。即使如此，所谓的文坛仍然几乎是以年轻人为对象的特别领域，这一点自从自然主义盛行的过去直至今日都未曾变化过。本来应该对政治组织以及社会形态抱有关心的无产阶级作家，当他们一度以“文士”自居，加入到“文坛”中来，在“月评”中露头的时候，他们的读者就会局限、缩小到跟纯文学差不离儿的相当狭小的范围中，能够拥有普天下广大的工人与农民拥戴的人就寥若晨星了。这一点在日本艺术中，只有文学才拘束于这一方小小的窄狭的天地中。戏曲自不用说，在音乐跟绘画领域中，一直拥有广泛的爱好者，这是人所共知的事实。可是，只有通俗文学被文坛的月评所疏远，而另一方面，却拥有社会各方面的读者群，其中爱好者的大部分便是到三十岁为止的男女。的确，通俗文学中没有文学青年们的执著，多数皆立足于日本的历史与传统，所以其中优秀的作品也就不能不让人觉得是“成人阅读的文学”。然而

为历经老境的读者提供这类精神食粮的文学，却让人不知到哪去找。简而言之，现在的文学本身，是年轻读者的读物，作家们这边也未把四十岁以上的“不惑之龄”这群人列入读者范围内。打开天窗说亮话，我辈之流虽说是隅居文坛一席之地的文士中的一员，对每个月的杂志的其他栏目还匆匆浏览过一下，对创作栏几乎没有读过。这是没有半点虚伪的事实。毕竟无论在什么时代，什么国度中，爱好文学的人都是青春期的人居多，所以只有把他们当成读者才是文艺作家的本愿。老人之辈就是怎么都成，像我这样的虽说年近五十自己所写的东西还是只给年轻人读的，由此思之，难怪让人觉得有些寂寞。而且，把自己置于读者的位置来看，除了古典就再无可堪一读之物，也不能不让人觉得这是现代文学的一大缺陷。

毕竟，只有那些从青年期一直到老年期，不时展读书卷，在兰灯下寻求着慰藉，作为一生的伴侣而爱不释手的书籍，才是真正的文学。人在受教育时期爱读书，及至老迈，得到了空闲时间，就特别希望有真正人生品味的读物了。这种时候，他们想读到的东西，是一种能给予他们安然与信仰的文学，恰如我辈，为了犒劳半辈子的辛劳，忘却老后的悔恨那般。如此说来就像是对业已过眼的一生做个清算，一切都那么美好，就连世间万象、苦戚悲怆都显得那么意趣盎然，能够提供如此的安宁与信赖。我所谓的“寻觅心灵故乡的文学”，就是指向这种内涵的。

13

人们说，文学是时代的反映，可是逆潮流而动同样也是时代的反映。既然如此，在今天这个世上，这种因素产生的温床还广

为存在。进一步说，在今天这样的时势中，更有其存在的理由。深植于阶级思想与战争的气氛的文学，对于社会的发展进步是有用的，可从另一面来看，如此这般不断地刺激人们脆弱的心灵，使世态变得险恶，难道能说是艺术的天分吗？尤其是在只注重现实的西洋人当中，也许没有其他转换的方法，而拥有禅学，拥有佛教哲学，拥有老庄思想的我们，不管生活在何等纷扰的乱世中，胸中自会珍藏着一片闲田地、静岁月。比如说，如果作品不去描写今天的地主与佃户之间的争斗这一类主题，而是叙述田园的自然风光美，录述乡土的传说与口碑，写一些这样的作品的话，也许会在很大程度上缓和地方上人们的劳碌吧。把文学奉为斗争的武器虽未尝不可，可是如今的世道中政治与社会组织已历经深刻的裂变，难道这样做不是一味地渐渐增加了苦难么？我们的耳边一年到头灌满了革新的呐喊，或许是在一步步地往前推进，如此推进之后，到底期待着怎样的幸福呢？无论什么世道都会有不满，这样下去不是那人人都幸福的日子永远都不会来了吗？法国革命后成了资本家的天下，惟有俄国革命使俄国成为无产阶级的社会，于是我想，那么现在是不是还会有更下层的阶级分子起来反抗来夺取天下呢？

我把这一妄论，跟有一次来我家玩的政治系的学生一谈，他深有同感，答曰：是啊，是有这么一种学说。如果认为人世本快乐，哪怕形势如今天也必然快乐，如果认为人世本苦难，就会长久地苦难下去。至少，要靠“夺取”相对好一些的状态的心理以赢得幸福，人们就不会断绝望蜀之念，反而会更大地增加痛苦。从无法着陆的发展事态本身，去发现发展的意义，固然是一种立场，将那种姿态淡泊视之在动中去求静，也不失为另一种立场吧。

过去，战国群雄割据的时代在人情的险恶与竞争的惨烈方

面，都没有今天这么硝烟弥漫，那可是稍微一疏忽大意自己的领土与生命庶几便会被夺走的时代呀！在那一时代中的英雄豪杰们，在纷乱无宁的战事的空隙所向往、嗜好的是什么呢？正是和歌、俳谐、茶道与能乐。我们可能听说过这样一段嘉话。狂暴不羁的信长，品读着悬挂于茶室中韩愈韩昌黎的卷轴，细听其诗之由来，当下感佩不已，赦免了稻叶一彻的性命。还有，明智左马助在坂本城中战死时，痛惜名贵物品之焚尽消失，竟然把柴的肩饰跟乙御前的巨釜投给了敌方。茶道也好，俳偕也好，能乐也好，当时历史还是比较短暂的，还未沾附上古典的闲寂的幽光，尽管如此，它的理想，便是植根于古老的传说的风雅之道。与所谓的必要之时烧光睿山，取下主子人头也不回头的急进主义与破坏主义，其实境界完全相反，是一种寂然不动的世界。不管怎样，他们在这种宁静的艺术中寻求安慰，是何故呢？他们并非回避现实的胆小鬼，可是正如日本人所谓的不吃米饭就没劲上场相扑一样，如果没有那种传统艺术，就无法养育自己的灵魂。哪怕我们身处斗争不断的世间，不时超脱一下现实，潜思于闲寂之境，哪怕只一次把自己的头脑真正冷静下来，之后就会信心百倍、勇气倍增的。

14

明知左马助叫我想起一事，在《常山记谈》卷之六，即“光秀爱宕山连歌一事”之条目下，记载着下面的逸事。

> 天正十年五月廿八日光秀于爱宕山西坊寺做百韵连歌。
>
> 今日正当时，五月霪雨下。(光秀)

清静胜水上，庭林构成山。（西坊）

花落入溪涧，流末终截拦。（绍巴）

明智本姓土岐，是时通称土岐，含取天下之意。遭光秀征讨后，秀吉闻连歌大怒，呼绍巴而责之，光秀说呼天而下时乃争夺天下之心的表现，你难道不知么？绍巴告曰其发句本为天在下之意。遂令绍巴展示墨迹诗笺。乃自爱宕山取来一见，为天在下之字。绍巴流泪满面乞求一见，申说字迹分明，乃削去诗笺换写成了天下。臣等便是斗胆也不会写那种反诗的。于是秀吉免其罪。

江村鹤松把笔提写成“雨下”，在光秀征讨过后，绍巴密与西坊心许，削去诗笺一如当初改写成了“雨下”。

我阅读此段，深为当时的英雄豪杰们在戎马倥偬的激战期间仍时刻不忘诗道风流，为其内心之闲裕感喟不已。恪尽高等帮闲一般职责的茶师、艺人还有连歌作者们，他们置身于不知何时就会反目成为敌友的诸位大名藩王之间，可谓如履薄冰。其滴水不漏的才智与胆气着实令人钦佩。在山崎大会战中光秀受到征讨，之后，他恰好想起爱宕山的连歌的首句，就在慌乱之中命人在诗笺上略施手脚，对绍巴是何等机敏、应付自如之士他是早有深察。同时绍巴这边，以秀吉这等风云人物为对手，明知使了花招，还满不在乎地佯装不知其情，确实城府极深。身逢其时，生为一介连歌师，如果不能如此巧妙周旋，恐怕就难有立身之地吧。尽管如此，回想起那是何等危机四伏的涉世生活，依然令人心悸胆寒。所幸绍巴享完天寿而终，其子孙亦颇为昌荣。不幸者，也有利休的例子，他因一件鸡毛蒜皮的小事触怒太阁，最终导致了悲惨的结局。的确，在战国时代，如果畏惧死亡，是无法跻身为茶道的宗师的。关于这一点，我回忆起芥川龙之介的一段

高谈。他说，过世之人在论及我们艺术家的处世之策时，主张因为不明白在今后的日本会发生怎样的变革，所以珍惜生命者当尽早遁迹山林，韬光养晦，应讲究明哲保身之术。本来把政治呀社会问题挂在嘴上就不是我们的分内事，如果一时癫狂，把握不好，口出狂言，妄论天下大事，说不定就会大难临头。与其那时候惨淡地不得不隐退，不如从今往后，尽量规避世人的眼目，采取吟咏风花雪月的无事人态度，更为明智。这是先人的肺腑之言，还是一时戏谈，自难分辨，先人之所以如此担心忧焚还是因为如今的时势变幻莫测。如果我们所谓的“艺术家”都丢掉令人敬佩的头衔，作为民间艺人，能够隐于市井之中的话，比起依附权贵或是遁世隐迹，这倒是更为令人舒畅的地地道道的处世之道。

“舍世之人实难舍，不舍之人真能舍。”这是西行的一首和歌。他是以何种心态咏诵出来的，着实颇费思量。对像绍巴跟利休一样，生存在显贵的庇护下，守住自己的艺术而行的举止，我未必不认为是胆小卑屈的。如果这等行为是方便之举的话，它也是无奈之策，沦为一种“受欺凌的小人”，表面上伪装成卑躬屈膝，心中隐隐地嘲弄着天下的英雄豪杰们，以一种讽喻的观察而自得其乐，这或许适合于虚无主义色彩的东方艺术家。进入明治时代之后，汉诗人森槐南先生人或传之为伊藤阁下的高层幕僚或高级帮闲，哈尔滨车站伊藤阁下遇难时，态度最为沉稳持重的就是森槐南先生。我听过先生晚年的讲演，见他仪表堂堂，身躯魁梧，声若洪钟，秉具一伟男儿之相貌，丝毫没有低三下四的男人的痕迹。

话说回来，西行跟芭蕉这类的弃世之人说是因为珍惜生命而去归隐林泉，我以为理由绝非如此简单。西行是一介刚毅豪勇的男子，这一点是大家熟知的。就是芭蕉，如此彻底地看破世俗也

是需要一番真正的勇气的。于是，其结果是，他们彻底升华成为像如今所说的“艺人”，要是他们没有那般拘束与辛劳就好了。乍一看似乎最为卑微，既然是以纯朴率真的大众为对象，实不用卑躬地谄媚，也没有会吃人命官司牵连之忧，对妻室家小也随缘而化，无须过分执著不舍。尤其是，既然是名望买卖，自然荣枯盛衰就会不胜激烈，如果不是锲而不舍地一直要博取那种浮名，应该谨守之处肯定能守得住。其实谄媚于大众跟谄媚于权贵是一码子事，所以他们从不心向外人外物，遵从自己的艺术良心，专心致志地埋首磨练技艺。如此尚不为世间所欢迎，或许会为自己精进不足而灰心丧气，自己的艺能跟古人的辉煌成就相比实在微不足道、不足挂齿，如此不为人知地埋没世间也是迫不得已之事吧。他对此有所醒悟，不怨恨世人，不谩骂俗世，只是自身一人安于自己的工作。在维新变动之际，团十郎就曾衣不蔽体，食不果腹，相当拮据。雅邦先生听说去画过参谋本部的地图，即使如此上进之事仍坚持不懈，心中仍存有舍去虚荣与名誉心不受嗟来之食之大道。成为文乐的宗师而欣喜不已素来是艺人的本愿，若难容于世则哪怕依附于人也可度世，也就是说，是从“艺道”进入一种悟道阶段。这自然并非手到擒来的轻易之举，如果臻抵此等至境，“艺人”可能就不会被人小看轻视了。

本来，自从文学艺术的实力移迁至民间的德川朝代之后，即所谓的海内的文章落于布衣的日本习惯当中，演员也好，美术家也好，剧作家也好，精研于纯艺术的人的社会地位是低下的，尤其是演员甚至受人蔑视为河东乞丐，然而艺人们却心甘于此而不抱怨，看上去这好像十分不公平，细想之下，似存有一丝道理。究其原因，把艺术这种东西奇怪地视做凛然不可侵犯的圣物，小说家、戏曲家们前去参与政治及社会问题，是在明治以后的事，过去像“艺术”这种明确的观念在一般人心目中都可能没有，也

是因为艺人跟剧作家们对于政治倾向从来缄口不言之故。当然我并非在说把艺术神圣化是不好的，可是真正明白艺术真谛的人恰好只是那些在艺术大道上成年累月历尽艰辛的人们，一般社会对它的幻想与期望是断然难及的。社会如果从内心予以理解那是再好不过，而把不尊重艺术说成文明国民之耻辱的虚荣心，出于此去理解艺术，这副姿态反而让人相当困惑。首先，一般说来，不抱持煞有其事的心态，而是以一种率真的态度去欣赏艺术，偶尔接触到杰出的作品，即使不甚明了，哪怕心中流过一阵激动，这种程度也就足够了，而在今天事实也便是如此。

艺术的神圣，只要是仅在艺术家中间像井底之蛙一般守着壶底的一方狭小的天地，不论张老三李老四都把艺术挂在嘴上，反而会起到反作用。还是那句从安田韧彦先生听来的话，所谓的美术评论家中，竟然没有一个懂得绘画的。他们指指点点着，摆出种种道理，若从画家的角度来看，简直就是离题万里，不着边际，所以就不会为之所动，赞扬也不欣喜若狂，贬斥也不伤心若绝，到了这一步，内行人的评点倒是真有蛮多地方会有所触及，不时受到启发，有指导作用，所以说真正为了绘画艺术繁荣的，只有圈内之人。不过已故的冈仓天心先生是惟一的例外，先生虽然自己没有过拿起画笔的经验，可是他的批评切中肯綮，切中要害，不时令内行人感到惊愕，不仅如此，先生对于构图与搭配等，比如说这里是不是这样画呀，这个人物是不是这样勾勒呀等等，能给予具体而微的提醒，那些都成为足以使画面显得生机勃勃、焕然一新的至理名言。观山的《大原御幸绘卷》与《魔障》等，都是加进了天心先生的创意而产生的杰作。不过，先生的例子极为罕见，大体上讲，外行人的意见对于绘画是没有任何助益的——在文学方面也是如此，而且在文坛上可以说还未诞生一名天心居士。文艺批评家的评论，作为评论本身的价值另当别论，

在启发作者、或者令作者首肯这点上，是显得苍白无力的，迄今为止我们对评论家的评述表示出折服的态度，真的连一次也没有过。这样也好，在作者的苦心与失败的痕迹外行人不理解的场合中，作为作家，自有其矜持，也有其乐趣。比方说当局的不理解之类，年轻时代曾经愤愤然过，如今转念一想，那也未尝不是好事。当局者既然跟我们立场相左，如果他们确信对风纪有碍便会命令撤走裸体画，就会禁止上演或发售，自然是情理之中的处置方式。艺术家最好任何时候都忠实于艺术，官员们到哪里都不可忘记当政者的本分。今天的官员跟过去相比，在这一点上确实少了一种诚信，明明不懂还装成很内行，让人颇为不快。其实事例也不少，当艺术的神圣被过分夸大时，艺术的真正价值反而一落千丈。

像过去那样或受人鄙视或惨遭迫害的方式，艺术家们逐渐地体会到是真格的。当我们听说如下的传闻，斯特林堡逝世时用军舰运载着他的遗骸，女演员萨拉·贝尔纳尔（1844—1923）的葬礼上总理跟大臣们都前去谒拜，我们总是很羡慕西方艺术家。毕竟这一荣耀在我们的风俗习惯中是未曾有过的。在我们国内，艺术相对于政治、宗教、学问、商业来讲都被认为低一个档次，所以世俗上这样对待也就过得去。艺术家的待遇历来不错，一旦过了这个“度”，就不会是为了“艺术”了。毕竟日本一直是武士道跟儒教合而为一的道德观念支配着整个社会，所以，与此背道而驰者无论如何都会被视为罪责，即使在物质上有所报酬，在精神上仍是相当受蔑视的。艺术之类的东西，在孔子的六艺中是找不到的，而且艺人们大多胆小癫狂，如槐南翁那般坦坦荡荡、心清似玉者寥寥无几。事实上，艺术表现上既然是以女子跟乳毛未干者为对象，受人蔑视也就再自然不过了。虽然发展到今天事态有所改变，但是跟其他职业的从业人士相比，艺术家还是蛮神经

质，略显女性化，胆小怯懦，这一点古今皆然，可以说根本没有发生过变化。虽然，我认为那种临危不惧、面不改色的，在白刃之下依然谈笑风生的所谓的武士道精神与勇气，不管从哪方面讲对于艺术家都无此必要，可是在我们当中，多数对此抱反对态度。我看到被卷入政治运动的人跟议员出场时，他们充沛的体力与臂力，他们势不可挡的气势，总是一副乐天派毫无惧色的神态，乃至面不改色地撒着弥天大谎愚弄他人而在良心上不丝毫感到内疚的圆滑无比的禀性等等，深感决非我等气短胆怯者所能企及。的确，如果不是此等如同野兽般强劲的男子，是不堪参与政治斗争的。也就是说，艺术家当内省自己的性格与素质，谨守本分。若卷入政治斗争，除了抛开艺术别无他途。若非相当聪明之人，一旦去插手管其他的事，就需要慎重，这样想一想倒是常情。人的工作中有不同的分工，只是武士道式的，或者野兽式的强硬并非真正的强大。艺术家无论再怯懦但能安于自己的天分精益求精地研习艺术，在这一过程中，就会生发出为艺术而不惜舍生丢命的勇气，不知不觉间对死便会有切身的觉悟。那才是艺术家的勇气。到了今天，政治已成为人们的常识，到了一个万人空巷都去关心时事的所谓“非常时期”的时候，各党派之间的迫害会更惨烈，所以装腔作势地像西方文人一样对一些分外之事插上几句，正是这一点上，像芥川先生所说的，你将无法全身而退。若有如此闲暇，不难想象，在艺术之路上奋力精进更有价值。

15

“艺术”的话题是走题了点，唠唠叨叨到最后还是相当复杂，全是无休无止的矛盾。概括地说，现代的艺术家如果更看重“艺

能”而不只重抽象的议论，有一种古代艺人般的谦逊慎重的胸怀，或许会是另一番天地。这一种胸怀若无人强烈排斥也不成其为优点了。当然如此坦言的我本人道理上是能讲，但仍然欠缺这一谦逊谨慎的美德，所以，既然从业于艺，那就默默无言地埋首于自己的事业吧。说老实话，诚如上述所言，我对这一想法也未必确信，虽多少有些沾沾自喜，觉得钻研得蛮深，从今往后，随着年事的增长，我将一如既往地朝这一目标进发，这是不难想象的。那些耻笑我的固执与鄙陋的年轻人，若到了跟我一样的年岁，也许会感同身受吧。

1933 年 3 月至 4 月《改造》

阴翳礼赞

1

现在那些讲究居住条件的人要兴建纯日本式的家室来居住，往往会在电线、煤气及水管等的安装上费尽心思，为使这类设施跟日本式房间完全协调起来尽心竭力，可谓不厌其烦。即便是毫无建房体验的人，一旦踏进青楼酒肆的日本式房间也会注意到这一现象。当然那些自我陶醉、寄意岩岫的风雅之士则另当别论。他们将现代科学文明的恩惠置之度外，在僻静的山水林泉间搭庵而栖。一个家庭，既拥有不少人丁又生活在城市里，即使口头上讲要修得如何如何日本化，仍然无法一概排斥现代生活所必需的暖气、照明及卫生等设施。

因此，那些好讲究的人对于如何安装一

部电话也会大费周章，或放在楼梯下面，或安装在走廊一角，尽量安放在不碍眼的地方。此外，庭院里的电线要埋在地下，房间里的开关要藏在壁橱或小壁柜里，电线要隐埋在屏风后面，诸如此类，苦心惨淡，不一而足。其中有些人过于神经质以至吹毛求疵，反而到了令人讨厌的程度。其实像电灯什么的，我们已经司空见惯，与其遮遮掩掩多此一举，不如罩一个普通的乳白玻璃的小灯罩，让灯泡露出来，更显得质朴自然。黄昏时分，从火车窗口远眺田园景色时，望见茅草屋顶的农舍中，在那纸糊拉窗里面，罩着如今早已过时的小灯罩的电灯泡透出晕黄朦胧的光亮，不由得会感到无比温馨。

不过电风扇之类的玩艺儿，无论是其响声还是模样，仍然难以跟日本式房间协调好。若是一般家庭，讨厌时不用它就是了，可做买卖的人家，在夏天不能光凭主人的爱好行事。偕乐园老板是我的朋友，他在建筑方面可谓煞费苦心。他讨厌电风扇，长期以来都不在客厅里安装。可是每到夏季，客人会叫苦连天，结果还得屈尊就驾，将就着安上了电风扇。

像我这号人吧，前几年也投入了一大笔和自己身份不相称的资金兴建一栋房子，当时也有过类似的体验。由于在细小的建材跟器具上都太过挑剔，于是碰到各种困难。例如说拉窗吧，从我的爱好来讲是不喜欢嵌玻璃的，话说回来，如果完全采用纸糊，采光和关启方面就会有问题。无奈之余只好在窗户内侧糊上纸，外边装上玻璃。这样一来需要双重材料，费用自然会增加。即使如此也是费力不讨好，外面看它只不过是一般的玻璃窗，从里面看纸后面还是玻璃，仍然缺乏真正纸糊拉窗所具有的松软柔和的感觉，真是大为扫兴。这时我才后悔，早知如此何必当初，还不如只安上玻璃熨帖。事不关己时也许我会讥笑一番，可事从己出则另当别论，如果不是亲身体验，绝不会有这样彻底的认识。近

年来，灯具也是五花八门，有方形纸罩座灯式的，有纸罩灯笼式的，有八角式的，有烛台式的，跟日本式房间协调的灯具在市场上大量销售。可我对它们都不屑一顾，硬是到旧货店去搜寻过去的煤油灯、长明灯和枕畔夜明灯，把电灯泡装在里面使用。特别耗费心思的当属取暖用具的设计。究其原因，所有冠以“炉”这一称号的东西，没有一件的形状是和日本式房间协调一致的。何况煤气暖炉在燃烧时会发出毕剥的响声，它又没安烟囱，一点燃便会立刻把人熏得头脑胀疼。在这点上电炉可谓最理想不过，可它的样式却叫人不敢恭维，也是同样不可取。还有一计，即把电车上使用的发热装置安装在小壁橱里，可如此一来便看不到红红的火苗，既缺少冬日的氛围，也给一家人围炉取暖带来不便。为此我绞尽脑汁，造了一个百姓家中常见的大炉子，再把电热炉藏在里面。这种炉子对煮开水和取暖都极为合适，除了费用高之外，在样式上它可算是成功的范例。这样一来，取暖用具方面总算顺利解决了。接下来伤脑筋的便是浴室跟卫生间。偕乐园老板极讨厌在浴缸和淋浴处镶嵌瓷砖，供客人用的浴室完全是木造的，可是从经济与实用两方面来看，不言而喻，用瓷砖要上算得多。如果天花板、柱子和板壁都使用合适的日本木料时，一部分地方却铺上华丽花哨的瓷砖，这样的浴室整体上可谓不伦不类。刚刚建造时还可以，使用过数年之后，当板壁和柱子绽露出木纹，只有瓷砖还那么洁白光滑时，那就大煞风景了。不过浴室还可以迁就主人的情趣而在实用方面做一些牺牲，至于厕所，可就更麻烦了。

2

每次前往京都或奈良的兰若古刹，由人引领着到古色古香、光线幽明、洁净无瑕的厕所时，总是对日本建筑的巧夺天工感到镂骨铭心。茶室固然是清雅宜人，可日本的厕所却修建得足以令人宁心静息。它总是修建在离开母屋较远的所在，设在那绿树浓荫和苔色青青的隐蔽处，且与走廊相通。蹲在幽明的光线里，在拉窗微弱光亮的辉映下，沉醉于无边的冥想中，或者是去欣赏窗外庭院的景致，个中乐趣真是只可意会，不可言传。

夏目漱石先生将每天清晨如厕方便，历数为人生一大乐事，他似乎是从生理的快感上说的。可是在体味这一快感的基础上，四周是清幽板壁，环绕着历历可数的木纹，静静地仰望蓝天绿叶，再也没有比这种日本厕所更合适的地方了。恕我啰嗦，必须具备的条件是一定程度的幽暗，彻底的清洁，以及足可闻见嗡嗡蚊叫的静寂。我喜欢在这种厕所里，静听淅淅沥沥的雨声。特别是关东地方的厕所里，地板上修了一处细长的垃圾口，从屋檐和树叶上滴落下来的雨点，飞溅于庭院里的石灯脚下，一面润湿石阶上的苔藓，一面渗入泥土里。那清冷柔和的雨声，近在耳鼓，仿佛伸手即拾。它确实是适宜于倾听虫鸣、鸟语，赏月也极佳，也是享受四季风物情趣的好所在，恐怕古往今来的诗人都从这里捕捉到不少灵感吧。由此，我们不能不说，在日本式建筑中最有情趣的莫过于厕所了。把所有事物都予以诗化的我们的祖先，把住宅中当属最不干净的地方，也跟花鸟风月联姻，变成了雅致的所在，令我们置身于无比眷恋的浮思漫想中。西洋人把厕所视为污秽之物，甚至忌讳在公开场合提及，相比之下，我们可以说是

聪明得多，真正领会到了风雅的精髓。如果硬要骨头里挑刺，就是日本的厕所远离母屋，所以夜晚如厕极为不便，尤其是冬天有感冒之虞。诚如斋藤绿雨所言“风雅乃清冷之物”，这等所在最好是跟外面一样寒冷，才会令人心情舒畅。像大酒店的西洋厕所，暖气熏人，着实讨厌。

喜欢建造风雅住宅的人，恐怕谁都会视此日本式厕所为理想所在。而像寺庙那样地方宽敞、人口稀少而又打扫细致的地方，这种厕所固然很好。若在普通人家，要经常保持那样清洁实非易事。尤其是在厕所铺上地板和席子，过分讲究繁文缛节，即使不断擦拭清洗，最终还会留下污迹。结果还得铺上瓷砖，安装抽水马桶跟便池，安装上净化设备，这样一来既卫生又省事。不幸的是，就跟“风雅”以及“风花雪月”完全绝缘了。如此通透明亮，四面清一色雪白的墙壁的厕所，实在难以形成一种使人尽情享受夏目漱石先生所言的生理快感的氛围。当然，厕所的每个角落全都是清一色的纯白，无疑清洁无比，但再看看自己的排泄物，就无法舒心畅快了。美人的肌肤不论怎样珠圆玉润，如果把臀部和臭脚裸露在别人面前，终归是无礼之举。同理，在那种通透明亮的地方脱下裤子，委实丑陋不堪，正因为眼睛触及之处都是清洁的，反而令人联想起那看不到的地方。说到底，如厕之处，最好还是笼罩在一片朦朦胧胧的昏暗之光线中，难以分辨究竟什么地方清洁，什么地方不洁，含糊一点为好。

正因为如此，我在建造自己的家居时，虽然安装了净化设备，但一块瓷砖也没用，地上铺上樟木地板，酿造出一种传统的日本气氛。可最难办的还是便器。众所周知，抽水马桶都是白瓷制成，且带有闪闪发光的金属把手。于是我在订货时要求抽水马桶的把手无论男女使用都一律采用木制品，涂上蜡是再好不过了。单纯的木料，历经一定的岁月便会逐渐发黑，木纹就更富有

魅力，令人不可思议地心安气平。尤其是木制的小便池，里面填满碧绿的杉叶，不但令人赏心悦目，而且小便时毫无声响，应该说是再理想不过的。我固然无法满足上述奢望，至少也希望造出自己喜爱中意的便器，再使用抽水方式。可当我订做它时，终因花销高昂且费时费工而无奈作罢。当时惟一的感慨是，无论是照明也好，取暖也好，便器也好，引进外国的文明固然无可厚非，可是为什么不稍微重视一下我们固有的习惯和生活情趣，略加改良而适应我们的传统呢？不由令人感慨唏嘘！



方形纸罩座灯的大行于世，是我们重新认识到曾经一度被人遗忘的“纸”所具有的柔和与温情的结果，也是人们觉察到它比玻璃制品更适宜于日本式房屋的证据。可是出售的便器跟暖炉，还没有跟我们的传统协调一致的产品。至于暖炉方面，我曾经尝试在大炉子里放进一个电热炉，这样最省事不过了，可是就是没人愿费这样的举手之劳。（市面上也有一种功率不大的电炉，但不足以取暖，和普通的炭炉一样。）现成的制品都是呆头呆脑的西式暖炉。有人也许会讲，在衣食住的细节上讲究情趣，大费周章，未免过于奢侈。只要能够御寒防暑，战胜饥饿就行，样式什么的何必阔讲究。事实上不论怎样打肿脸充胖子，“降雪日天冻地寒”是常理，只要眼前有便利的器具，也就无暇顾及风雅不风雅，只管乐陶陶地享用其恩泽就成，其实这是不得已的办法。每当我看到这种情况，总不由得时常这样想：如果东方发展了一种完全有别于西洋的自己的科学文明，我们的社会情况将会跟今天有天壤之别吧。比如讲，假设我们拥有我们独立的物理学和化

学，那么以此为基础的技术和工业，也将会有自己别具一格的发展，无论是各种日用机械、药品或是工艺品，都会有更符合我们民族性的产品问世吧。岂止如此，恐怕连物理学和化学的原理，也会具有不同于西洋人的见解，有关光线、电气、原子等的本质和性能，也许会呈现出完全不同于今天我们被告知的面貌。

我不懂这些学术原理，只是模模糊糊地大发遐想。起码在实用方面的发明，如果走上了独创的道路，那么衣食住的方式就不在话下，甚至连我们的政治、宗教、艺术、实业等的形态也可能会受到其广泛的影响，不难推测，东方就会开辟出自己的新天地。试以我们身边的小事为例，过去我在《文艺春秋》杂志社时，写字时曾比较过用自来水笔和毛笔。如果按照古代日本人或中国人的设想去写字，笔尖要朝下，那么就必定要使用毛笔。而且墨水也不能用蓝色，而要用近乎墨汁的液体，而且要设计好使它从笔管向狼毫渗出。这样一来，纸张就不便使用西洋纸之类，即使大批量生产也要求制造出类似日本纸的质地，或者是改良型的纸张。如果纸张、墨汁和毛笔能够这样发展，自来水笔和墨水就不见得会像今天这样时兴，于是主张罗马字拼音的论调就不会甚嚣尘上，人们对汉字和假名的喜爱也许会更为强烈。其实何止如此，就连我们的思想与文学大概也不会这样紧紧地模仿西洋，而是向更为独创的新天地突飞猛进。作如是观，那么微不足道的文房用品，其影响所及将会大得漫无边际。

4

思考如上的事情，只不过是小说家的空想。社会已经发展到今天的地步，万无反悔从头再做之理，这是不言而喻的。我大放

厥词，妄求不能实现之事，实属痴心妄想。妄想归妄想，如果提到我们比起西洋人不知吃了多少亏，这样的事情也不妨细想一想。一句话，西洋人沿着顺利的方向发展，到达今天的文明，我们欣逢盛世，巧遇别人的优秀文明，不能不加以引进。而另一方面，我们走上了一条跟几千年持续发展过来的通途完全不同的道路，从而引起了各种故障和不便。

当然，如果我们因循守旧，那么恐怕今天还和五百年前一样，在物质上没有什么大的进展。正如在印度和中国的穷乡僻壤，人们仍然过着跟和释迦牟尼、孔老夫子的时代相差无几的生活一样。可是，他们选择了适合自己天性的道路。虽然进展缓慢，可仍然在不断进步，总有一天会发明取代今天火车、飞机、收音机之类的产物，它们不是照搬别人的，而是真正适合自己民族的文明利器，这样的一天并非不可能到来。直截了当地说，美国的电影和德国、法国的电影在对比和色调上便差别很大。撇开演技和演员不说，单就摄影而言，它已经在某些地方显示了民族性的差异。既然使用同样的机械、药剂和胶卷也仍然会有这样的差异，我们如果有自己本来的照相术，将会出现多么符合我们的皮肤、容貌和气候、风土的电影啊！留声机和收音机也是一样，如果是我们自己发明的，恐怕就会有更能表达我们声音和音乐特色的产品了。本来我们民族自己的音乐是含蓄蕴藉，是以表达情绪为主的，因此灌制成唱片或用扩音器引吭高歌，就会失去大部分的魅力。在说话艺术方面，我们也是低声细语，言辞简洁，最重要的是会有“停顿”。但是使用这种机器之后，这些“停顿”感便完全僵死了。结果我们只好歪曲自己本来的艺术，以迎合迁就于机器。西方人倒好，这些机器本来就是在他们中间发展起来的，所以自然而然有利于他们的艺术。在这一点上，可想而知我们确实吃过不少亏。

5

据说纸是中国人发明的，对西洋纸我们除了当作实用品之外就不再有任何感受。可是当我们看到中国纸或日本纸的纹理，就会感到一种温情，内心会趋于宁静。同样是白色，西洋纸的白色和日本白桑纸（奉书）以及中国宣纸的白色就不一样。西洋纸的表面滑溜反光，但日本白桑纸和中国宣纸的表面像初雪一样柔和，松松软软地将光线蕴藉其中。而且手感软和，折叠起来也没有响声，就像抚摩树叶一样，悄无声息，平平整整。整体上讲，当我们看到闪闪发光的东西时，心情总是难以平静。西洋人在餐具方面也喜欢用银、钢铁、镍等的制品，磨得雪光锃亮，我们就讨厌那样闪闪发光的东西。我们虽然也有用银制的茶壶、茶杯、酒壶等等，但不会磨得锃亮。相反，我们喜欢的是表面的光泽业已消失，因年久日深而熏得发黑的器皿。有些不谙此中情趣的女佣，把那些好容易才氧化发黑的银器磨亮，反而挨了主人一顿臭骂，这样的事实不论在哪个家庭都曾发生过。

最近，中国菜肴的器皿一都使用锡制品，大概就是因为它古色古香，所以受到中国人的宠爱吧。崭新时它好像铝制品，并不那么予人以好感，经中国人一用就沾染上时代特色，非制成古色古香典雅的样式不可。何况它们的表面还雕有诗词，随着年深月久而发黑，就更加浑然一体了。总之，到了中国人手里，本来是薄薄的闪闪发亮的锡之类的轻金属，也会变成朱砂似的有分量、深沉而又厚重的上品。中国人还喜欢名叫玉的石头。这些玉有一种奇妙的淡淡的混浊色调，仿佛凝聚着好几百年的古老气氛，在它的极深处蕴藏着混沌而钝缓的光芒。难道不是只有我们东洋人

才对这样的石块感兴趣吗？它既没有红宝石或翡翠绿的色泽，也没有钻石的熠熠光芒，究竟有什么地方令人爱怜，我们实在把握不透。可是每当看到它那鸿蒙初开般的混浊质地，就自然觉得它的确像中国的玉石，不由想到在它那敦厚混浊之中堆积着具有悠久历史的中国文明的惠泽，如此一来，也就可以理解中国人嗜好这样的色泽和质料并非不可思议。又如水晶之类，近来大量从智利进口，但是比起日本的水晶，前者显得过分透明晶亮。过去日本甲州出产的水晶，在透明中带着晕色，予人更为厚重的感觉。还有所谓夹草水晶，它里面镶进了不透明的固体物质，这些才是我们所喜爱的。哪怕玻璃也一样，中国人制作的所谓乾隆玻璃，难道不是更像玉石或玛瑙而不像玻璃吗？玻璃的制造术早已传播到日本，但它没有像西洋那样发展，倒是陶器的制作大有进步，这无疑和我们的民族性有关。虽然我们并非一概排斥闪闪发光的东西，我们所喜欢的是含有阴翳的浑厚的制品，而不是浅薄鲜亮的东西。不论是天然玉石还是人造器皿，它们都带有混沌的光泽，一定要使人联想到岁月的风尘。

我们经常听到“岁月的风尘”这种说法，其实它指的是手垢的光泽。在中国有“手膏”的说法，在日本有“惯熟”的说法，意思大概是讲经过长年累月人手的触摸，在同一个地方反复抚摸，油垢汗脂便自然而然地渗透进去，终于形成一种独特的光泽。换而言之，它就是手垢。如此看来，跟“风雅乃清冷之物”同时，“风雅乃浊秽之物”的警句也足可成立了。总而言之，我们所喜爱的“雅致”当中包含了一些不洁的、不卫生的成分，这是不容否定的。西洋人对污垢深恶痛绝，要斩草除根，相反地东洋人却视若家珍，要原封不动地加以美化。如果说宁死不屈，这也算一条吧。因此，我们喜爱沾染了人的污垢和油烟、风雨之类的东西，甚至喜爱能引起这种联想的颜色和光泽。住在这样的房

子里，或者置身在这样的器物环境中，我们便会奇妙地心安理得，神经也会安宁。因此我常常想，日本的医院既然是和日本人打交道，那么它的墙壁、手术服和医疗器械等的颜色，就不应该是闪闪发光和雪白亮堂的，而应该幽暗一些，柔和一些。如果它的墙壁表面是粗糙的日本式“砂壁”什么的，让病人躺在日本式房间的草席上接受治疗，那么肯定将有助于病人镇静下来。我们之所以害怕到牙医那里去，一方面固然是由于那里总闹腾出吱吱咯咯的脆响，另一方面也是由于那里闪闪发光的玻璃器皿和金属器械太多，令人望而生畏的缘故。在我神经衰弱最严重的时候，听说有位刚从美国归来的自夸拥有新式设备的牙医，就情不自禁地毛骨悚然。我心甘情愿去看望一个在乡村小镇上行医、把手术室设在旧式日本房子里、似乎落后于时代的牙科医生。话虽这么说，但如果使用陈旧的锈迹斑斑的医疗器械，那也令人生畏。不过，如果近代医术是在日本发展起来的话，恐怕医治病人的那些设备和器械便会设计得跟日本房间协调一致了。这又是我们移植西洋文明而吃亏的一个事例。

6

京都有一家著名的饭馆名叫“童子”，长期以来在客厅里不点灯，而是使用古色古香的烛台，因而声名远扬。今年春天，我久别再访，发现不知什么时候已改用方形纸罩座灯式的电灯了。我问他们什么时候改成这个样子，回答是去年开始改变的。因为许多顾客都说蜡烛的光线太暗，不得已只好改成现在这样。但对于那些认为还是过去好的顾客，就给他点上蜡烛。这时我产生了一个感想：日本漆器的美只有置于这种朦胧的昏暗之中，才能发

挥得淋漓尽致。“童子”饭馆的房间都是四张半铺席大小的小巧玲珑的茶室，柱子和天花板都漆得黑光锃亮，所以就算使用方形纸罩座灯也当然显得昏暗。但是如果改用更加昏暗的烛台，当你注视着烛光摇曳的阴影中的漆盘和漆碗，就会发现这些漆器所具有的沼泽般深沉敦厚的光泽会散发出一股完全不同于往时的魅力。于是你就会懂得我们的祖先之所以找到油漆这种涂料，并对涂上油漆的器皿爱不释手，是绝非偶然的。据我的朋友沙巴尔瓦尔先生讲，现在印度人仍然对陶制餐具不屑一顾，许多人都爱用漆器。但我们恰恰相反，除非是举行茶道或其他仪式，否则一律使用陶器，只有盘子和汤碗除外。至于漆器，则被人视作俗不可耐，毫无雅趣。其原因之一，难道不是采光和照明设备带来的“明亮”的缘故吗？事实上，漆器的美如果不以“暗黑”作为条件是不可想象的。时至今日，虽说还制造出了白漆之类的产品，自古以来漆器的颜色都是黑色、褐色和红色，是数重“沉暗”堆积而成的颜色，它使人觉得这是从环绕四周的黑暗中必然产生出来的颜色。

那些描绘上花里胡哨的泥金画之类而闪闪发光的涂蜡的盒子、案几、搁板等，令人看了觉得华而不实，心绪不宁，甚至感到庸俗不堪。可是如果把这些器皿所处的空间涂成一片漆黑，然后用一盏油灯或一点烛光来代替太阳或明晃晃的电灯，那么这些花哨刺眼的器物一下子就变得深厚、钝涩、沉甸甸的。我们不妨猜测，传统的工艺美术家们在给这些器皿涂上清漆并描绘泥金画时，必定在大脑中设想好它在一间灯光昏暗的房间里，在烛光明灭下的效果。即使他们大量使用金色，也会充分考虑到金色在昏暗中浮现的程度以及对灯光的反射效果。总而言之，泥金画并不是供人们在明亮灿烂的地方一览无余地观赏，描画它们是为了供人们在昏暗的地方对其中各个细节逐一欣赏其潜藏的光泽。它那

豪华绚丽的花样之所以大半隐藏在昏暗之中，是为了激发我们心中难以言表的情愫。其油光锃亮的肌理的光泽如果置于幽明处，就会映照出摇曳的灯光，叫人觉察到在寂静的房间里也时时会有微风掠过，不由得令人想入非非。如果在那种阴郁的室内没有漆器这样的器皿，那么蜡烛和油灯所创造的奇异的梦幻世界，还有摇曳跳动的灯光所体现的黑夜的脉搏，其魅力真不知会减少多少！宛如在草席上有好几条小溪在流淌，汇入清湛澄澈的水池，加上一抹飘忽在周遭角落里的灯影，细细地、幽幽地、闪烁不定地映照其间，在黑夜里编织出泥金画的锦缎。

作为餐具，陶器虽品质尚佳，但没有漆器那种阴影、那种深沉感。陶器的手感冰冷滞重，而且传热很快，所以不利于盛放热烫的食物，此外还发出咯吱咯吱的响声。漆器的手感轻盈柔和，不会发出刺耳的声响。我最喜欢的莫过于拿起漆器汤碗时手掌所感受到的汤汁的重量，和它那微温的热气。这种感觉跟抱起初生婴儿那软绵绵胖乎乎的肉体的感觉无异。人们仍然用漆器作为汤碗，是完全有理由的，如果是陶器就不行了。首先，当人们打开碗盖时，陶碗里面的汤汁和颜色往往一目了然。漆碗的佳处在于人们打开盖子拿到嘴边的这段时间，凝视着幽暗的碗底深处，悄无声息地盛放着和漆器的颜色几乎无异的汤汁，在这瞬间人们会产生一种奇妙的享受。虽然看不清漆碗的幽暗中有什么料，但足可用手感觉到汤汁在缓缓地摇晃，由于碗边凝集有一粒粒细小的水珠，可以分辨腾腾上升的热气，并且可以从热气扑鼻时所带来的气味中预感到将要吸入口中的揣摸不透的佳肴美味。这一瞬间的心情，比起用汤匙在低浅的白盘里舀出汤来喝的西洋方式，确有云渊之别。这种心情不能不说有一种神秘感，颇具禅韵。

7

每当我面前摆着汤碗，静听汤碗发出类似远方虫鸣般微微渗进耳鼓的轻音，一面悄悄想象将要进食的佳肴美味，这时我总会感到自己已被带往虚无飘渺之极境。据传，讲究风趣的茶师听到开水沸腾的响声便会联想尾上的松籁，进入一种无我之境，那种心情恐怕与此神似吧。人们常说，日本菜不是用来吃的，而是供人观赏的，可我要说，供人观赏的东西也就是沉思冥想的对象。这种冥想便是在一片昏暗中，摇曳不定的烛光跟漆器联手合奏出的无声音乐所起的效用。

夏目漱石先生曾在《草枕》中赞美过羊羹的色泽，如此说来，那种颜色岂不就是冥想的对象吗。羊羹具有美玉般半透明又略呈混浊的颜色，蕴涵着能把日光吸进深处的、如梦幻般的微明，其色泽之深沉与博杂，是西洋点心所绝对没有的。奶油之类的跟羊羹相比显得何其浅薄、何其单调啊！而羊羹的这种色泽，若把它装在漆器的点心盒中，沉淀于勉强尚可一辨的幽明当中，愈发令人遐想。当人们把那冰凉滑溜的羊羹含在嘴中时，便会感到好像把室内的幽暗都化作一块甜糕，放在舌尖上慢慢溶化般，于是本来并不那样可口的羊羹，也使人觉得平添了异样的美味。不论在哪个国家，大凡菜肴的颜色总是精心安排，使它与餐具以及墙壁的颜色协调一致，但日本的菜肴若置于明晃晃的地方并使用白色的餐具，食欲就会锐减大半。比如我们每天早上喝的红酱汤，分析一下它的颜色，便会明白它是在过去昏暗的房舍中发展起来的。我曾经应邀参加过一次品尝香茗的聚会，主人捧出酱汤招待。本来是微不足道喝惯了的黏糊糊的红土色汤料，但在虚幻

明灭的烛光之下，望着它沉淀在黑漆的碗底，便觉其味淳厚无比，色泽令人胃口大开。此外如酱油之类，在京都一带用于生鱼片、腌菜、灼菜的调味时，都是用色浓味重的“溜酱油”。这种黏稠有光的液体，是多么富于幽情，跟幽暗的光线何其协调一致啊！还有白酱汤、豆腐、鱼糕、山药片、白切生鱼片等表面肌里呈白色的食物，在明亮的环境里是无法显示其色泽的。首先，在米饭做好之后，若盛放在锃亮的黑漆的食具里，置于光线昏暗的所在，看上去会显得漂亮美观，刺激人的食欲。刚煮好的雪白如珠的米饭，在打开锅盖时从锅底冒出热腾腾的蒸气，盛在黑色的漆碗里，一粒一粒像珍珠般地熠熠生辉。此情此景，恐怕会使任何一个日本人都感到盘中餐的珍贵。由此观之，就不难想象为什么我们的家常菜肴总是以阴翳为基调，为什么会与幽明结下不解之缘。

8

我对建筑完全是门外汉。据说，西洋教堂哥特式建筑的美在于它的屋顶又高又尖，顶尖直冲云霄。与此相反，我国的庙宇首先是在屋脊盖上一大块雕甍，然后把整座佛殿纳入甍檐所荫蔽到的又宽又深的阴影之中。不但伽蓝如此，就连宫殿跟平民百姓的住宅，从外表看最醒目的，当属它们那或瓦顶或茅草葺盖的大屋顶，以及笼罩在大屋顶下面的浓重的幽暗。有时即使晴天白日，屋檐以下仍是黑洞洞的，几乎看不见什么门口、窗户、柱子、墙壁等。这点无论是知恩寺或本愿寺之类的宏伟建筑，还是茅草丛生的乡间农舍都一样。从前的大部分房屋，若将屋檐以上的部分和屋檐以下的部分进行对比，至少在视野所及的范围内，屋顶部

分显得又重又厚，面积很大。就这样我们在营建住宅时，首先会撑开屋顶这把巨伞，在大地上投下一大片日影，再在这片幽暗的阴影中建造住宅。当然，西洋的房屋并不是没有屋顶，它主要是用来抵御雨露而非遮蔽日光，造得阴影尽量少一点，尽可能多地把室内暴露在明亮的光线中，这一点从外形上看就一目了然。若把日本的屋顶比做阳伞，那么西洋的屋顶只能算作遮阳帽，而且像鸭舌帽一般尽量把帽尖收小，使屋檐的边沿均可接近日光的直射。总之，日本屋顶的屋檐之所以很长，恐怕和气候风土、建筑材料以及其他纷繁复杂的事情有关系。例如不使用砖瓦、玻璃、水泥等类似的材料，为抵御侧面的风雨，便需要把屋檐造得又宽又深。虽说就日本人来讲，阴暗的房间不如敞亮的房间方便，但大屋顶的式样仍亘古未变。

不过，美这种东西往往是从实际生活中发展起来的，我们的祖先开头是迫不得已住在昏暗的房子里，但不知不觉间在阴翳中发现了美，不久便进而为了增添美的目的而利用了阴翳。事实上，日本房间的美的产生完全有赖于阴翳的浓淡程度，此外别无他途。

西洋人见到日本的房间，往往对它的简朴慨叹不已，觉得它除了灰色的墙壁外，别无其他装饰。对他们来讲，这种观感固属理所当然，因为他们确实难解阴翳之谜。我们即使不这样，仍要在太阳光难以进入的房间外面或是加上一个小屋檐，或是加上一条走廊，使房间更加远离日光。我们还要安上纸糊拉窗，让院子反射进来的阳光只能微微地透进室内。日本房间的美的要素，全在于这种间接的柔和的光线。为了使这种柔和、幽寂、虚幻的光线能够安详而细密地渗进房间的墙壁里，我们特意把墙壁的表面涂成配有色调柔和的浅颜色的“砂壁”。虽然贮藏室、厨房、走廊等的墙壁涂得尚能吸光，但房间的墙壁几乎都是“砂壁”，极

少反光。如果反光，那么透进来的黯淡光线的柔弱感便会消失殆尽。室外的光线，无论在何处乍看上去让人觉得迷幻，但当它照射在房间里暮色般色调的墙壁表面上，仍可勉强保持纤弱的亮光。我们欣赏的便是这纤细入微的毫光。对我们来说，墙壁上的弱光或者微明远远胜过任何装饰，可供细细赏玩，百看不厌。如此一来，这些“砂壁”只涂上单一的素色也是理所当然，为的是不扰乱那些弱光。虽然每个房间的底色都略有不同，但其差异是何等微妙啊！与其说是颜色的差异，不如说是色泽浓淡的微妙变化，只是观赏者感受的差异而已。况且随着墙壁色泽的细微的差异，又给各个房间的阴翳美带来了异彩纷呈的色调。

本来我们的房间里就有一块叫壁龛的地方，用来挂字画或摆插花。但它们本身并非是要起什么装饰作用，而主要是为阴翳增添情调。每当我们悬挂一幅字画，首先注重的是这幅字画跟壁龛之间的协调，也就是所谓“对照效果”。我们将构成轴卷内容的书法或绘画的巧拙跟装裱材料同样看重，其实就是为了这一点，如果对照效果太差，那么不论是什么名家的书画也会变得形同虚设。相反，有时一幅书画虽然就它本身而言并非是了不起的杰作，但如果挂在茶室里，跟整个房间的格调十分和谐，那么不论书画或茶室都会变得相得益彰。提及这些本来并非格外优秀的字画靠什么来求得协调，往往靠的是裱糊的衬纸、墨色和断片等具有的古色古香。这种古色古香跟壁龛以及房间的幽暗搭配起来，显得天衣无缝。我们到京都和奈良的名刹古观去游览时，往往会让人引去参观那些深宅大院的房间，去欣赏壁龛间悬挂的所谓该寺珍藏的字画。这些壁龛在大白天也多半是阴暗的，所以看不清字画的图样，只能凭讲解人的说明，沿着黯然失色的墨迹，去遥想那可能是举世无双的生花妙笔。那发黄退色的古画跟幽暗的壁龛倒是配合得无比协调，图案的不鲜明不仅丝毫无碍观瞻，反而

令人感到这样程度的不鲜明恰到好处。总而言之，字画在此只不过是一幅为了留住虚幻柔弱光线的典雅“外表”而已，它起着完全跟“砂壁”相同的作用，可谓毫无二致。我们选用字画时之所以看重它的年代和古雅，其理由也就在此。新式画即便是水墨画或淡彩画，稍不留神，就会破坏壁龛的幽暗情调。

9

若将日本房间喻为一副水墨画，拉门就是墨色最淡的部分，壁龛便是着色最浓的部分。每当我静观巧夺天工的日本房间的壁龛，就感叹不已，我们日本人是何等理解阴翳的奥秘，对光与影的分辨是何等精巧。究其原因，此中也没有什么值得一提的特别的点缀。要而言之，仅只是以纹理清晰的木材与整洁的板壁切割出一个凹陷的空间，投射进来的光线会照到凹陷的地方，就会形成朦朦胧胧的阴暗角落。不仅如此，我们观看填充了横梁后面、插花周围以及隔板下面等处空间的阴影，虽明知它仅只是不值一提的阴影而已，却感受颇深，领略到一种君临着阴影的永劫不变的沉寂，仿佛那里的空气都静寂无声。细想起来，西方人所说的东方的神秘大概指的就是这种带着阴影的令人发怵的寂静吧。就连我们东方人，在少年时期凝视日光照不到的茶室或小客厅的壁龛深处，往往会感觉到一种难以言表的恐怖与阴森。那么这一神秘的关键在哪里呢？敞开天窗说亮话，它就是阴翳的魔力。如果把各个角落里的阴影一扫而光，壁龛里就会忽焉归于空白。我们天才的祖先把室内所有的空间随意遮蔽起来，自动产生一个阴影的世界，拥有了超过任何壁画与装饰的幽玄气氛。这看似简单的技巧，其实相当不易。比如说，壁龛侧面怎么安装窗户、横梁的

深度、壁龛的高度等等，都需耗费旁人不知道的心机，这是不难推测的。面对小客厅的格子拉窗那白蒙蒙的微明，我伫立在门前观赏，往往会忘却时光的流逝。其实提起原来的小客厅，在过去正如其名所示，是为了在那里看书而开了一扇窗子，不知什么时候变为给壁龛采光之用。多数情形下它并非用于采光，而是通过一层门窗纸把从侧面射进的外面的光线加以过滤，起到适当减弱的作用。映射在纸糊拉窗背面的逆光，显得何等寒气森森、饱含幽寂啊。庭院的阳光透过屋檐，穿过走廊好不容易照到这里，它已经失去了照耀万物的气力，好像血气尽失一般，只能把纸窗的色泽映成白蒙蒙的一片。我时常伫立于拉门前，凝视明亮但一点儿也不令人晕眩的纸面而心往神驰。

宏大庙宇的房舍，因为与庭院的距离很远，光线越来越稀薄，无论春夏秋冬，无论晴天阴天，无论清晨白昼和黄昏，那微白的颜色丝毫未变。而且纸糊拉窗那密麻麻的格子所形成的一条条阴影，恰似尘埃落定，永远渗入纸中纹丝不动，令人惊异。每当此时，我总是眨巴着眼睛，对这一梦幻般的光亮不甚惊诧。我感到眼前好像有蒙蒙的雾气，令人视力迟钝。微白的窗纸的反射光，不足以驱散壁龛间浓重的阴影，反而被阴影驱赶开，不断营造出一个明暗难辨的混沌世界。先生们在进入这样的房间时，难道不会觉得房间里飘荡的光线与普通的光线迥然有异，觉得它弥足珍贵，相当有分量吗？置身于这样的房间里，仿佛有时光不再之感，往往会忘记时间的流失，不知不觉间岁月荏苒，走出房间时仿佛会是一介白发苍苍的老翁般，使人顿生对时光悠悠的一种疑惧。

10

先生们如果到那些宏伟建筑物的深宅大院的内室里去，往往会看见那些金格扇或金屏风，安放在外面的光线完全照不到的昏暗之中，它捕捉着远隔数层厅舍而来的非常遥远的庭院里阳光的射线，迷迷糊糊的像梦境一般返照过来。这种返照，仿佛薄暮时的地平线，给周围的暮色投射出幽微的金色光芒。我想连黄金也从未展示过如此深沉的美感吧。我数次从它们面前经过，频频回首凝望，随着脚步从正面移向侧面，金底裱纸的外层也缓缓地大片大片地透出光亮，它绝不是急匆匆地一闪即逝，而是像巨人变幻脸色一样，慢幽幽地长时间光芒四射。有时梨纹金箔反射出原先还昏昏欲睡似的、迟钝的光线，绕到侧面一看发现它如同熊熊燃烧的火焰般夺目耀眼，如此昏暗的处所怎么可能凝聚如此强烈的光线呢？着实令人百思不得其解。于是我方才领悟到古人把佛像涂成金色，把金箔张贴在公卿贵人们生活起居的房间的四壁的意义。现代人居住在明亮的房舍里，所以对这种黄金的美色一无所知，可是居住在阴暗房间里的古人，不仅被它美丽的色泽所迷倒，还通晓它的实用价值。因为在缺乏光线的房间里，黄金无疑发挥着反射镜的作用，也就是说古人并不是出于奢侈而使用金箔跟金砂，而是利用它的反射功能弥补光线的不足。如此说来，银和其它金属因为很快会褪色，而黄金能长期保持光芒，照耀着室内的阴暗而格外受到人们的珍惜，这一理由便不难领会。我在前面说过，泥金画是供人们在幽暗的地方观赏而制作的。

如此看来，不啻泥金画如此，连古代的纺织品往往都采用金线跟银线，可以推测也是基于同样的理由吧。僧侣身披金镧袈

裟，便是再好不过的例证了吧。如今城市中坐落的多数寺院，大致上都有它们的正殿向公众开放，一派通明透亮，在这等场合身披袈裟只会让人觉得花里胡哨，道行再高的老腊宿德披上它也不会让人肃然起敬的。如果我们参加一些历史悠久的古刹依照古老仪式举行的佛事，你会感到那些布满皱纹的老僧、佛像前明灭跳动的油灯跟金镧袈裟的质地是何等协调一致，增添了许多庄严肃穆的气氛。此时金镧袈裟就跟泥金画一样，其华丽花纹的大部分隐藏在阴影中，只有金丝银线不时忽隐忽现地闪耀着光芒。

也许这只是我个人的感受，我认为再也没有什么服饰比“能乐”服装跟日本人的皮肤更匹配的了。众所周知，那种衣裳上特别绚丽的色彩很多，它大量地采用金丝银线。穿戴着它的能乐演员，不像歌舞伎演员那样脸上涂抹着白粉，而是保持着日本人特有的略带红晕的褐色肌肤，或是微黄的象牙般的脸色，比别的任何时候都能发挥出迷人的魅力。每次我前往观赏能乐的时候都感喟不已。金丝银线的绢织品，跟带有刺绣的内衣类特别般配，与深绿色同赭黄色的古式武士礼服、常礼服、便服之类，以及狭袖便服、宽袖衣等也十分匹配。有时若演员是个俊俏的美少年，愈发能衬出其细腻的肤色跟稚嫩娇艳的容颜，显示出一种有别于女性肌肤的诱惑，怪不得过去的王公贵族们会沉溺于娈童的姿色，其原因即在于此吧。人们还认为，在歌舞伎方面，历史剧与舞剧的服装之艳丽华美并不亚于能乐，在性的魅力这一点上甚至远远超过能乐。可是若经常观赏二者时，你会觉察到事实恰好相反。乍看上去，歌舞伎服饰妖冶诱人，不消说更为华丽。且不谈古代，在今天运用西方式照明的舞台上，那种华丽无比的服装反而流于庸俗，令人望而生厌。衣裳尚且如此，化妆更不用说，虽然还是美，可看上去怎么都是一张造作的脸，缺乏天生丽质的真实感。而能乐的演员，脸相也好、颈项也好、手指也好，都未经装

饰地出场，其眉宇间的清秀是演员与生俱来的，丝毫没有欺骗我们的眼睛。因此能乐演员中扮演花旦跟小生的从未因不施脂粉而让观众兴味索然。我们惟一的感觉是，跟我们同样肤色的他们，穿上似乎不大般配的古代武将们华丽的服装时，其面容是何等光艳照人。

我曾经见过在能乐《皇帝》中扮演杨贵妃的艺人金刚岩先生。从袖口看去，其手指美如笋尖，这一印象至今难忘。我边看着他的手，一边对比搁在膝盖上的自己的手。他的手之所以美妙动人，是因为从手腕到指尖微妙的手部动作，跟练出的一手独特技艺的手指的律动。即使如此，那皮肤的色泽、仿佛自内而外散射出的粉团玉琢般的光泽，宛若来自天外，令人不胜惊异。可不管怎样，它无疑是位普通日本人的手，跟眼下放在膝头上的我自己的手，在肤色上几乎毫无二致。我再三拿舞台上金刚先生的手跟自己的手进行比较，怎么比也分不清二者的区别。然而不可思议的是，同样的手到了舞台上便显得美仑美奂，而膝盖上的手看上去如此平凡无奇。这种情形并不只是在金刚岩先生一人身上。在能乐中，裸露在衣衫外面的肉体仅只是极少的一部分，只不过是脸部、颈部、手腕到指尖而已，像杨贵妃那样遮着面具时连脸都掩盖起来了。即使如此，这小小部分的色泽却予人异乎寻常的印象。金刚先生固然特别明显，大体上其他演员的手，这些平淡无奇的本色日本人的手，也往往发挥出极大的魅力，令我们瞠目结舌，而穿上现代服装时却荡然无存。

我再说一遍，这种情形并不仅仅限于美少年跟美男子等演员。譬如讲，平时生活中，一个普通男子的嘴唇不可能引起我们的注意。而在能乐舞台上，那种深红色的湿润的嘴唇，竟比女人涂上口红更具肉感的吸引力。这就是歌唱演员要引吭高歌时，不时用唾液润湿嘴唇的缘故。可我认为并非全然如此。此外，扮演

童角的演员，面颊便是绯红的，那种红润显得格外鲜艳，引人注目。据我的经验，身着绿色系列的底色衣服时最为光可鉴人。当然若是肤色白皙的童角固然不出此列，说实在的，皮肤黝黑的童角反而更加惹人注目，红得诱人。若论个中情由，皮肤白洁的孩子唇红齿白，红与白的对比太过鲜明，与能乐服装低沉的色调相比，效果略显过头，而肤色黝黑的孩子暗褐色的脸颊，红色并不那么跳跃，衣裳跟容颜便交相辉映了。黯淡的绿色跟黯淡的茶色，这两种混合色相得益彰，黄种人的肤色在这一点上得天独厚，如今仍然惹人注目。我不知道色彩的和谐所创造出的这种美感是否另有所存。如果“能乐”像歌舞伎一样运用现代的照明方式，那些美感就会被炫目刺眼的光线破坏殆尽。看来让舞台保持古代传统的昏暗光线，是遵从必然约束的结果，而且建筑物则越古朴越好。让地板带有自然的光泽，柱子跟板壁漆黑发光，从横梁到屋檐皆一片昏暗，像一座大吊钟罩在演员的头上，这种舞台才是最理想的场所。从这一点上看，最近“能乐”能登上朝日会馆与公会堂的大雅之堂固然是好事一桩，可它真正的韵味，我想也会消失一半以上。

11

和“能乐”结下了不解之缘的阴影以及由此产生的美，是今天我们只能在舞台上欣赏到的一个特殊的阴翳世界，但在古代它和现实生活并不那么脱节。因为“能乐”舞台上的昏暗也就是当时住宅建筑里的昏暗，而“能乐”服装的图案和颜色，即使比实际生活华丽花哨一些，但大体上还是跟当时王公贵族穿戴的样子相同。每当我思虑至此，便会想象古代日本人尤其是战国时代和

桃山时代穿上锦衣华装的武士们，比今天的我们不知潇洒漂亮多少。光是这一点想象便令我悠然神往。

毫无疑问，“能乐”以最巅峰的形态展示出我国男性同胞的美。那些驰骋在古战场上的武士们，栉风沐雨，颧骨高耸，脸色黝黑深紫，再穿上那种底色光泽的古礼服、大形花纹服和裙子，这种姿态是何等威风凛凛，多么庄严啊！大凡欣赏“能乐”的人，多少以沉醉在这样的联想中为乐，除了欣赏演员的演技以外，他们都抱有怀古之幽思，想象着舞台上的艳丽世界在古代确乎存在。反之，歌舞伎的舞台是彻头彻尾的虚幻世界，和我们本来的美没有关联。简直难以想象，古代妇女和今天舞台上的形象一样，至于男性美就更不用说了。在“能乐”舞台上，女演员都戴上假面具，所以是脱离现实生活的，就是看见歌舞伎剧的青衣花旦也无法觉得真实可信。或许我们看到的歌舞伎的舞台过于明亮了吧。在没有现代化照明设备的古代，或在只有蜡烛和煤油灯的黯淡灯光的时代，歌舞伎女演员的扮相难道不是更加接近实际生活的吗？可是近代歌舞剧没有出现与古代妇女相像的女演员，不一定是由于演员的素质或容貌的缘故。即使古代的女演员出现在灯火辉煌的舞台上，无疑也会同样地呈现一派障目刺眼的男性风格，只不过在古代这种风格被影影绰绰恰如其分地遮掩去了。我曾经看过晚年的梅幸饰演的阿轻，对此有切肤之感。我认为正是多余无用的照明，使歌舞伎的美消失殆尽。据大阪的内行人说，“文乐”的木偶戏在进入明治时代以后也曾长时期地使用油灯照明，当时的演出比现在更富于幽玄的情趣。我觉得甚至在今天，木偶戏比歌舞伎更富于真实感。我想，只有在幽暗的油灯下，才会使偶人特有的僵硬线条消失，刺眼的白粉往往会变得朦胧柔和。我幻想着当时舞台上无与伦比的美，不觉对今天舞台上的失血形象深感失望。

12

众所周知，“文乐”木偶戏里的女偶人只有脸部和手指，身躯和脚等其他部分都包藏在长长的衣服里面，木偶的操纵者只要把手伸进衣服不时做出各种动作便行了。我觉得这一形象最接近真实。古代女人的身体只有衣领以上和袖口以外是露出来的，其他部分全都隐藏在阴暗之中。在当时，中产阶级以上的妇女基本上很少出门，即使上街也是深藏在轿子里，不会在街上抛头露面，果真如此，她们便会终日蜗居于昏暗的房间里，无论晨昏昼夜都把玉体隐藏在幽暗之中，只有裸露在外的脸孔才能表明她们的存在。在服饰方面，古代男人的衣裳要比现代华贵艳丽，但相对而言，古代女人却并非如此。在江户幕府时代，城市姑娘和太太的服装朴素得令人惊讶，因为衣裳只不过是幽暗的一部分，是脸孔和幽暗之间的过渡而已。古代流行所谓染黑牙的化妆术，其目的难道不是要把面孔以外的空白全部变成黑暗，连口腔也衔在黑暗当中吗？像今天这样的女性美，在古代除了到岛原妓院等特殊所在以外，实际上是看不到的。只要想起年幼时在东京日本桥的住宅深处，借着庭院的微亮做着女红的姨母，就不难想象古代的妇女是什么模样。那时已是明治二十年即十九世纪八十年代，当时东京人的家宅都是光线昏暗的房舍，我的母亲、伯母跟亲戚中的女眷，凡是上了年纪的妇女，大多染了黑牙。服装方面，我记不起她们平时的便服是什么样式，外出则往往身穿鼠灰色的碎花衣服。我的母亲身材矮小，还不到一米五，不过不光我母亲，当时的妇女都是这样的身材。说得严重一点，可以说她们几乎没有肉体。除了母亲的脸和手以外，我只对她的脚还留有模糊的记

忆，至于身躯则完全没有印象。于是我想起中宫寺中观音菩萨的金身塑像，它似乎正是古代日本女人典型的裸体像。像纸一样单薄的乳房，贴在铺板一般扁平的胸脯上，腹部缩小得比胸脯还要瘪细，从脊背、腰身到臀部都是笔直的一条线，没有任何凹凸，整个身躯和脸庞以及手脚相比，瘦弱得不成比例，一点也没有厚度，使人感到这不是肉体而是一根上下一般粗的芦柴棒。这种身形的女人，今天在旧式人家的老夫人以及艺妓中仍时有所见。每当看到这样的体型，便会联想到木偶的芯棒。事实上这种身躯只是供穿衣裳的架子，除此之外别无他用。构成这个身躯的好像只是叠卷起来的几层衣服和棉料，如果剥去这几层衣服，就只剩下跟木偶一般丑陋不堪的芯棒了。可是在古代却无可非议，对于生活在幽暗之中的她们，只要有一张微微发白的脸庞便足够了，再也不需要什么身躯了。仔细思量，那些讴歌明朗开放的近代女性肉体美的人，要让他们想象古代女性那幽灵般的美是何等困难。也许有人会说，用幽暗的光线鱼目混珠的美并非真正的美。但前面已经说过，我们东洋人就是在微不足道之处制造阴翳而创造美感的。古诗云：

> 捡拾柴枝结庐庵，
> 一朝散尽归荒野。

总之，我们祖先的思维方法便是如此。美并非存在于实物当中，而在于物体与物体所造成的幽明的色调跟明暗的对比中。正如夜明珠只有放在黑暗之中才会大放异彩，若置于光天化日之下，便会如毫无宝石的魅力一般，同样，如果离开了阴翳的作用，便不会有美的诞生。也就是说我们的祖先把女人当作泥金画和螺钿一样，让她们与幽暗难解难分，尽可能让她们深藏在阴暗

当中，用大袖长裾把她们的手足包裹起来，仅仅露出一个脸庞。诚然，她们不均衡的平板的肉体，和西洋女人的丰乳肥臀相比，是相当丑陋难看的。但我们无须去考究看不见的东西。我们把看不见的东西当作不存在的东西。甚至那些想窥探丑陋的人，就像把一百瓦的电灯置于茶室的壁龛间一样，他们自己已把其中的美感驱除殆尽。

13

为什么这种在幽暗之中探求美的倾向，只有东洋人特别强烈呢？西方也经历过没有电、煤气和石油的时代，但孤陋寡闻的我却从未听说过西洋人有喜爱阴翳的癖好。据说，自古以来日本的妖怪都没有腿，西洋的妖怪虽然有腿，却是通体透明的。从这些细枝末节足可看出，我们的幻想往往沉溺于黑暗的阴影中，而西洋人连幽灵也幻化得像玻璃那样透明。至于其他所有的日用工艺品，我们喜爱的颜色是暗色的沉积，而他们喜爱的却是太阳光反复重叠的色彩。在银器和铜器方面，我们喜爱的是锈迹斑斑，他们却认为是不清洁与不卫生，总要擦拭得光可鉴人。西洋人把天花板和墙壁涂得雪白，不使房间里留有一丝阴影。在兴建庭院时，我们的设计是树木阴翳幽深，他们却是草地平坦宽敞。这样爱好上的差异是因何而产生的呢？细究之下，我们东洋人具有在自己所处的环境中寻求满足，意欲安于现状的性格，对阴翳不会感到不满，而是清醒地认识到其中的无奈，听其自然，反过来沉潜其中，努力去发现自身独特的美。可是富有进取心的西洋人，总是对更好的状态孜孜以求，从蜡烛到油灯，从油灯到汽灯，从汽灯到电灯，不屈不挠地不断地追求光明，连一丝一毫的阴暗也

要煞费苦心地灭尽。恐怕有这种气质上的差异，不过我还要思考一番肤色的差异问题。

自古以来我们虽亦以肤色白皙为贵，并以此为美，而不推崇黝黑的肌肤。但细想起来，我们喜欢的白皙和白色人种的白皙略有不同。就个别人而言，有些日本人比西洋人还要白，也有些西洋人比日本人还要黑，只有白色与黑色的程度不同而已。以我的经验来看，我曾经住在横滨的山手区，经常和居住该地的外国人朝夕相处，玩乐与共，去过外国人出入的宴会和舞厅。此时我冷眼旁观，发觉他们的皮肤并不怎么白皙，可是从远处看，他们和日本人的区别却一目了然。日本人当中也有一些女士，她们穿戴的夜礼服并不亚于洋人，甚至皮肤也比外国人白皙，但这样的日本女子哪怕有一个混在外国人堆中，也可以老远就分辨得出来。因为日本人无论怎样白皙，总是白中微暗。因此，这些女士们为使自己的白皙不次于西洋人，从肩背到两臂乃至腋下，举凡裸露的肉体部分均涂上厚厚一层白粉，即使如此，仍然无法消除沉潜在皮肤深处的暗色。恰如从高处俯瞰，清明澄澈的水底里的污物尽收眼底一样。尤其在手指的指缝间、鼻翼的周围、颈脖一带、脊梁附近，总有暗黑的好像堆聚着尘埃般的阴影。可是西洋人的肌肤，哪怕表面上不大洁净，但里面总是明亮通透的，整个身体没有一处存留着这种微浊的阴影。西洋人从头顶到指尖都是纯粹无垢的凝脂般的白净。因此哪怕有一个东洋人加入他们的聚会中，就像在白纸上滴进一滴淡墨，连我们都觉得大为碍眼，很不舒服。如此看来，我们就可以理解过去白色人种为什么排斥有色人种的心理。对白人当中神经质的人来讲，社交场中的一个污点，也就是一两个有色人种，都会使他放心不下。如此说来，现在情况虽然不明，据说美国南北战争的时代是对黑人迫害最残酷的时代，那时白人憎恨和蔑视的不单单是黑人，还波及到黑人和

白人所生的混血儿，混血儿之间所生的混血儿，混血儿和白人所生的混血儿等等。他们对黑人血统的踪迹穷追不舍，哪怕只有二分之一、四分之一的混血血统，哪怕只有八分之一、十六分之一，甚至三十二分之一的混血血统也不放过。对乍看上去与白人无异，只是两代或三代前的祖先中有一位黑人血统的混血儿，他们也横加迫害。洁白肌肤里隐藏的微不足道的一丁点色素，都瞒不过他们执拗的鹰隼般的眼睛。如果这样思考下去，足可推知我们黄种人与阴翳有着何等深切的关联。既然任何人都不希望把自己置于丑恶状态当中，因此我们的衣食住等都使用阴沉颜色的物品，把自己沉浸在幽暗的氛围之中，也就是理所当然的了。同时我们不得不看到，虽然我们的祖先并未自觉到自己的皮肤具有阴暗色调，也不知道世界上有比他们更白皙的人种存在，但对颜色的感觉自然而然地产生了那样的爱好。

14

我们的祖先把明亮的大地分为上下和四方，首先分割出一个阴翳的世界，把女人幽居在阴暗的深处，然后确信她们便是世上最白皙的人。如果雪白的肌肤是理想的女性美不可或缺的条件，那么我们也就别无他法，而且自然顺理成章。白种人的头发是亮色的，我们的头发却是暗色的，这是大自然教会了我们阴翳美的法则，而古人在无意中依照这一法则，使黄色的脸相显得白皙。我在上面写到染黑牙的事，古代妇女还有剃掉眉毛之举，这大概也是修饰容颜使其惹人注目的手段吧。我最钦佩不已的是那呈现出忽绿忽紫的蓝色口红了。今天除了祇园的艺妓之外，再也没有女人使用这种口红。对于这种口红，如果你没有联想到晕黄烛光

的明灭，是无从欣赏它的魅力的。古人把妇女的红唇故意涂成青黑色，还要镶以螺钿，从丰腴美艳的面容上铲除一切血色。每当我想起古代的年轻姑娘在兰灯摇曳的阴影中，从那鬼火般的蓝色嘴唇之间，不时露出染得漆黑的牙齿嫣然一笑的情景，就感到再也没有比她的脸庞更白皙的妙物了。至少，我的脑海所描绘出来的幻影世界中，它比任何白人妇女都更加白皙。白种人的白皙是透明的、一目了然的、充盈一切的，那是一种脱离了人世的白色，也许它根本不存在也未可知。也许它只不过是制造光明与阴暗的恶作剧，仅限于当场所见。但是对我们来说就已经足够了，我们不会抱有更大的奢望。

在此，我在想到女人白皙脸庞的同时，便想谈谈它周围的阴翳色调。记得在几年前的某个时候，我带着来自东京的客人到京都岛原青楼街去游玩，又看到了那种永志难忘的阴翳。那是在一间在后来的火灾中付之一炬的名叫“松间”的宽敞客房里，只有一两枝蜡烛映照其间，那种大厅的幽暗跟小房间里的漆黑相比可谓别具一格。当我进入这宽敞的客厅时，一个剃掉眉毛、染黑牙齿的中年女侍，手持烛台恭敬地迎候在屏风前。烛光仅可照亮一两张铺席的范围，在屏风的后面便是仿佛自天花板垂落而下的、深广而浓密的黑暗，除了黑色还是黑色，虚幻的烛光无法穿透这层厚帘，好像碰在黑色墙壁上被反弹回来一样。诸君见过这种“灯光映照下的阴沉”之色吗？它跟走夜路时的黑暗是另一种不同性质的物质，看起来好像充满了一粒粒具有彩虹辉光般的类似细小灰尘的微粒子。我甚至怀疑它会扑进我的眼帘，不自觉地眨巴起眼睑。今天一般的房间都流行小型的，多为十铺席、八铺席乃至六铺席的小房间，所以即使点起蜡烛也见不到这种幽暗了。而过去的殿堂或青楼勾栏，普遍都建成高高的天井，宽敞的走廊，分割出大至数十张铺席的大房间，于是室内总是阴沉沉的，

如同雾霭般沉沉笼罩着。那些无奈置身其中的贵妇人们，无疑会浸泡在如此幽明的灰汁间。我曾经在《倚松庵随笔》中写过此事，但现代社会的人们早已对明亮的电灯司空见惯，而忘却这种昏暗幽明了。尤其是室内“眼力所见的阴翳”，令人感到仿佛一眨一眨闪闪发亮的游丝般，容易引起幻觉，所以在某种情况下比室外的阴暗更令人毛骨悚然。所谓魑魅魍魉或妖魔变幻，大概都是在这个黑暗中。那些幽居深闺，帘幕低垂，在屏风和隔扇的重重包围下深居简出的妇女，莫不成了鬼域的眷属了吗？阴暗雷打不动地，千重万重地把女人们裹卷起来，衣领上、袖口里、长裙缝隙以及所有的空隙处，无所不在，填充着一切。不，甚至有时从她们的身体里，从她们染黑了牙齿的口中以及如缎的黑发之间，如同土蜘蛛吐丝般地吐露出来也未可知。

15

武林无想庵早年从巴黎回来畅谈游欧观感，曾说过跟欧洲的城市相比，东京和大阪的夜晚亮堂得多。在巴黎等城市，即使是香榭丽舍大街也有点油灯的人家。但在日本，除非到十分边远的山区，否则很难找到一家点油灯的。世界上不惜工本大量使用电灯的国家，恐怕只有美国和日本了。据说日本是个无论什么都要模仿美国的国家。无想庵这番感慨已是距今四五年前的往事，当时还未流行霓虹灯。如果他现在再回来，恐怕会对夜晚越发明亮而大惊失色。还有，据《改造》杂志社的山本社长说，他曾经带领爱因斯坦博士到京都去游览，在火车经过石山的途中，爱因斯坦博士眺望着窗外风景说：“啊，那边实在太不经济啦！”山本社长问他什么意思，他指着那边电线杆上白天还亮着的电灯。山本

社长对这段话加以解释说："爱因斯坦先生是犹太人，所以对这类事情会很细心。"且不说美国，只跟欧洲相比，日本在使用电灯方面可谓毫不在乎，这似乎是事实。

谈到石山这个地方还有一件怪事。我曾为今年中秋赏月到什么地方去好费尽心思，最后还是决定到石山寺去。可是在八月十五的前一天，报纸上登载消息说，石山寺为了给明天晚上赏月的客人助兴，已在树林里安装扩音器，准备播放小夜曲之类的唱片云云。看过这则消息，我马上决定中止石山寺之行。扩音器本来就大煞风景，这一来必定会在山间各处装上电灯和霓虹灯，闹得不亦乐乎。以前我就有过因此而使赏月告吹的体验。那是某年的中秋节，我想去须磨寺的湖上泛舟赏月，于是约好旅伴，带上各式食盒，兴冲冲地出行，到那里一看，见湖畔四周装饰着绚丽多彩的电灯，连中秋明月也黯然失色。综上所述，细加思考，近年来我们对电灯已麻木不仁，对照明过剩所引起的弊病似乎熟视无睹了。赏月还可以不去计较，但游乐酒馆、餐厅、旅馆、酒店等实在太浪费电灯了。虽说是为了招揽客人所需，但在夏季天色尚明时便拉开电灯，这不仅浪费，而且更使人感到酷热。夏季我无论到什么地方都为此伤透脑筋。尽管室外很凉爽，但房间里却酷热难耐，其原因百分之百在于灯光太强或灯泡过多。若试关掉一部分电灯，就会马上凉快下来。可是无论主人或客人均对此视而不见实在费解。本来室内的灯光，冬天应该明亮些，夏天应该黯淡些。这样既可使空气凉爽，也不至于招来飞虫。可是人们却爱大装其灯，因为酷热不堪，便猛吹风扇，真令人烦恼不已。若是日本式的房间，尚可拉开隔扇把酷热散发到四周，所以尚可忍受，但西式酒店的房间通风不良，加上地板、墙壁、天花板等都会吸热并向四面反射，所以热不可耐。

举例来讲虽有点不留情面，凡是在夏日夜晚去过京都的都市

大酒店门廊消夏的人，恐怕都会跟我有同感。这家大酒店雄踞坐南朝北的高坡上，从门廊处，可将比睿山、如意岳、黑谷塔、森山及东山一带的层峦叠翠尽收眼底，可谓一览无遗，是个凭栏远眺、意遄兴飞的好所在。正因为这样，我就更为它扼腕叹惜。夏日黄昏，我因慕恋满楼清风而专门到此一游，打算在凉风习习中领略山光水色。不料来此一看，在白璧无瑕般的天花板上，四处张挂着大型的乳白色灯罩，射出明亮耀眼的灯光。加之近年来西式建筑的天花板都很低，就好像在头顶上有无数火球在飞舞燃烧，从头顶到脖子、脊背都是火烧火燎的，炎热难当。本来这样的灯泡只要一只便足可照亮整个门廊，天花板上却安装了三四盏。除此而外，沿着墙壁和柱子还有很多小灯，它们除了驱逐所有角落里的黑暗外，便再无其他用途。因此室内没有一丝一毫的阴影，举目四望，但见白壁赤柱，还有精工镶嵌的花里胡哨的马赛克地面，就像一幅石版画映入眼帘，更觉暑热不堪。从走廊一跨入门廊大厅，顿觉温度悬殊。即使有夜晚的凉气吹进里面，也会变成热风扑面，毫不解暑。这是我以前经常住宿的酒店，常令我怀念不已，我满腔热忱地向酒店老板提出过忠告。说起来，那样一个夏日乘凉跟凭栏远眺的极佳去处，竟被电灯破坏了兴致，确实令人痛惜。日本人的感受暂且不论，恐怕西洋人虽说他们喜欢明亮，也必定会对这种暑热缄口不语吧。其实只要减少灯光，就会立即显出奇效。我在此仅只是举个例子，其实这种情形并不限于那家酒店。东京的帝国大酒店使用间接照明，固然无可非议，不过我想在夏天如果把灯光弄得黯淡些就更好了。

不管怎么讲，今天室内的照明，读书、写字跟做女红早已不成问题，而是用来专门消除四角的阴暗。这种想法起码是和日本住宅传统美的观念势不两立的。个人住宅出于经济省电的考虑，会巧妙地使用黯淡的灯光，可是用于招徕生意的厅堂，无论是走

廊、台阶、大门、庭院、门口等，都大放光明，结果使房间和假山林泉等都变得浅陋之极。冬天这种做法或许有助于温暖，但到了仲夏之夜，无论怎样幽深的避暑胜地，几乎所有的酒店总是像刚才说的都市大酒店一样，令人不胜悲哀。因此我的心得是蜗居家中，让四面八方的木板窗都打开，在漆黑之中挂起蚊帐，斜倚于地板上，方为消暑纳凉的上乘之策。

16

最近某家杂志还是报纸刊载了一则消息，说是英国的老太婆们爱发牢骚。我读后感慨良多，想起自己年轻时，对老人总是关怀备至，但现在的女儿对我们视若路人，一提到老人便好像想起什么污秽之物，避之惟恐不及，抚今思昔，青年人的风气已是面目全非了。老人爱唠叨不论在哪个国家都一样，这点固然令人感叹。毕竟人随着年事增长，似乎总爱不问情由地认定今不如昔，一代不如一代。因此一百年前的老人，总是仰慕二百年前的时代，二百年前的老人，则仰慕三百年前的时代，不论什么时代的老人，都不会满足现状。特别是现在，文明在迅猛地发展，我国的情况尤为特殊，明治维新以后的变化，抵得上以前的三五百年。至于我本人，也到了说话像老人的年纪，我总觉得现在的文化设施都是为了取悦年轻人，对老人在日益冷淡疏远。

挑明了讲，十字街头用信号灯来指挥交通的做法，使得老人实在无法放心上街。那些坐着小轿车满街转的有地位的人还算好，可怜我这样的平民百姓有时到大阪的街头，如果要横过马路就浑身神经紧张。指示停步或通行的信号灯，如果竖立在十字路口的正中，还容易看清。最可怕的是偏偏挂在马路一侧的上方，

红绿灯一明一灭，实在难以找到。若是宽阔的十字路口，往往会把侧面的信号错看成正面的信号。我时常痛惜像京都那样街头上站着交通警察的情景已不再现。

今天，纯日本式的街市情趣，除非在西宫、界、和歌山、福山等中小城市，便无法体会到。在食品方面，要想在大城市里找到适合老人口味的食品比登天还难。前些时候，有一位记者到我家采访，让我介绍一些特殊烹制的美味佳肴。于是我谈到了吉野一带的边远山区里人们爱吃的柿叶制作的饭卷。这里顺便介绍一下它的制作方法：按照一升米（即 1．8 公斤）配一合酒（即 0．18公斤）的比例，把饭煮好，酒要等到米煮滚时才放进去。等到饭完全蒸透冷却后，加进少许盐，用手一团一团地握紧捏实。这时手上不能有一点湿气。关键在于只用盐来捏。另外还要把腌鲑鱼切成薄片，放在饭团上，再用柿子叶包裹起来。要注意让叶子的表面朝里包。柿子叶和腌鲑鱼都要事先用干抹布把水分擦掉。然后准备好一个饭桶或饭卷桶，把里面完全弄干，再把饭卷一个一个排得紧紧地从小口处放进去，盖上桶盖，压上腌菜时用的重石头。当晚腌好之后，第二天早晨就可以享用了，那一天都特别可口，两三天之内均可食用。吃时可以用蓼叶蘸醋洒在上面。去吉野玩的友人觉得特别美味，便请教制作之法，并传授于我。这种小吃只需柿叶跟腌鲑鱼，到哪儿都可以制作。但切不可忘记不能有一点水蒸气，饭一定要完全冷却。我在家中试作了一次，果然相当可口。鲑鱼的脂肪跟盐分像上等腌菜般渗进饭卷里，但鲑鱼片反而像生的一样柔软，简直妙不可言。它跟东京的手捏饭卷不同，可谓别有风味，它更加合乎我的口味，今年夏天我完全以它为食。缺乏物资的山区人竟然能发明如此上佳美味，发明出这种盐捏鲑鱼饭团，对此我实在钦佩不已。因此，当我听说各式各样的乡土风味的菜肴时，就觉得现在乡间人家的味觉比

城市人家灵敏得多，在某种意义上他们比我们想象的还讲究。因此有些老人逐渐厌弃城市而隐居乡间，可乡间的城镇已装上五彩灯，一年比一年更像京都了，所以也无法安心住下。有人讲，如今文明越来越发达，交通工具可转至高空和地下，城镇的道路还会恢复往日的宁静的。但是可以断言，到那时又会制造出新的歧视老人的设备的。结果老人只好深居简出，困守家中，亲手制作佳肴，浅斟低酌，以收听广播为乐。这似乎是老人的牢骚，但实际绝非如此。

前些日子，《大阪朝日新闻》的“天声人语”专栏曾载文讥讽大阪府的官员为了在箕面公园里修筑公路而滥伐森林，造成山岭光秃。读了这篇文章，老夫聊发少年狂。这种连深山密林中的树阴也要劫掠一空的做法，是多么愚昧缺德的行为啊！长此以往，奈良也好，京都、大阪的郊外也罢，所有的名胜古迹将不再会供群众游玩，而逐渐变成童山濯濯。总之，这也是老人的牢骚之一。我完全理解现今时势之难得，至于要说些什么，日本既然已经沿着西洋文化的道路迈进，置老人于不顾而勇往直前，也就别无选择。不过我们必须清醒地认识到，只要我们的皮肤不改变颜色，就只有永远背负加于我们身上的沉重负担，挣扎着前行。我写这些琐事的用意，是希望在某些方面，例如文学艺术等方面，还可能留有弥补这一损失的余地。我想，至少要在文学领域里，把正在消失的阴翳世界呼唤回来。要让文学这座雄伟殿堂的屋檐变得更深沉些，墙壁更黯淡些，把熟视无睹之物推进阴影里，把百无一用的室内装饰除掉。即使做不到户户如此，哪怕只有一家这样就不虚此行。结果将会如何，不妨请大家关灯一试！

1933 年 12 月至 1934 年 1 月《经济往来》

大阪的艺人

1

提起大阪的艺人，因我只爱看歌舞伎，而不大喜欢太过优雅的东西，所以演员们的情况知之不详。我已对这一方水土特别熟稔，是对其风土人情的精妙处了然于心的时候了，所以心想：如果最近能见一下过去总觉得讨厌的雁治郎，可能会大大地改变态度吧。

去年歌舞伎剧场首次公演《土屋主税》时，我观看了演出，并在心中祈望着会对经年不遇的这位老角儿心生好感，在开幕前就满怀敬意与期待。不料他竟在羽左卫门演的大高源吾面前黯然失色，兴许这一看法略有过火吧。我本人是既不觉可惜亦不感愤然，而是一种想激动又激动不起的焦躁不宁、想

喜欢又喜欢不了的郁闷不乐，似乎体会到的是这种感受。既然我原本是东京人，可能其高妙之处难以分辨得出，或许它是一种一直要看到弄明白为止的艺术吧。

到了走廊，我巧遇画伯北野恒富，他的言辞吐露跟我的想法完全一致。他认为，当雁治郎直起腰来，从里面走出，在檐廊处踟蹰，远眺庭前的雪景时，还是做出大大咧咧地提起一只脚往上抬的姿势，嗨，还是那个原来的雁治郎嘛。北野先生说他讨厌那种造型，说是羽左卫门则层次不同，觉得他很棒。画家虽非大阪出生，还是喝大阪的水长大的，既然足可称为关西精英的他都是这种意见，我内心也就释然，同时亦颇感凄清。如此一来就只好放弃无论如何也要喜欢他的努力了。只是我觉得即使如此在成驹屋还是挺幸福的演员。若是二十年前的我，肯定会把那种幸福视为矫情予以憎怼，会对羽左卫门跟六代传人交往过密且骄傲自大抱以极大的反感吧，而今天因为我深爱大阪，我只是在心中不问任何情由地想安慰这位老角儿的风烛残年，祈愿幸福始终圆满地伴其一生。

2

由此缘故，我看歌舞伎戏剧难得佳趣，对文乐等弹唱曲艺则不知不觉间抱有了好感。一开始我是只喜欢偶人而讨厌木偶的操纵者——义太夫。不过既然对偶人入迷，就没有理由不被义太夫的魅力所折服。尤其是学习民谣成了我对义太夫深感兴味的端绪。或许由于这一原因，如今无论从哪一方面讲，比起义太夫的说话方式，聆听三弦的音色更让人着迷。当然其真正的韵味，我是难解其详，只是作为外行欣赏其悦耳之音色罢了。为此，我寻

访此中的达者，特别是名家在弹三弦时，我心情紧张地倾听。让我说句不客气的话，我最喜欢纲造的三弦。也许对义太夫而言，三弦外观漂亮并不是首要条件，总之我感觉到其音色极为绮丽，于是总觉得恍恍惚惚的。我所惝恍的，说实在的并不仅仅是它的音色的缘故，而是来自其形式上的美观大方，即他与津太夫并肩在烛台前端坐时的坐姿。究其原因，毕竟那些称之为名人的艺人们的面相总是各有秋千，自有其独特的一处，在听众的脑中会留下强烈的印象。而纲造的容貌格外具有个性，与他对照时，津太夫的脸相尤其引人注目，两者互为辉映。

如果先从纲造这边说起的话，在艺人当中可谓是屈指可数的美男子，把日本东西部的歌舞伎、新老演员都包括在内，如此完美无缺的英俊脸膛实在难觅。白皙、修长，头颅秃得闪闪发光，仿佛是山田耕作先生的再世。但是脸部的轮廓在耕作先生之上，鲜明规整，也不似耕作先生那般纤弱无力。整体上比耕作先生显得大气，至少在感觉上大气得多，许是脸颊肌肉饱满，眼鼻的线条鲜明之故吧。大凡在文乐的太夫与弹三弦的艺人中，论起皮肤洁白，当推燕太夫与此君。与燕太夫的圆嘟嘟的可爱脸型相反，此君的脸上抹上了一层冷峻与森严。过分端庄整齐的脸相会给人缺乏温暖和悦之感，大抵就是这种原因。在长年的磨练中，一门中的权威应有的品格就自然秉具而成，这是不容忽视的。即使如此，其年岁到底有几何？看上去只有五十左右，而从其经历与地位推察当已逾六十了吧。即便他的俊美与肤色使他显得比实际年龄年轻，却丝毫无损于他的大家风范。当他如今跟津太夫并排时，年岁也罢，风度也好，实在是特别匹配的天生一对。诚如诸位悉知，净琉璃中弹三弦的，与太夫或泫泣或低语或仰天长叹做出夸张的姿势与表情截然相反，他是自始至终岿然不动，脸部肌肉不动纤毫，一直是静静地弹奏不止。于是，雕塑般的纲造的面

相由此更添加了一份森严肃穆。在仅有此二位的情况下，我总是不太注意津太夫，而是屡屡凝神注视着他的面容。他的面相的特长是如此规整不乱，反而让人无从下手，难以把握，这便是他的显著特征。如果细论起来，眼睑的肉显得略厚，有点浮肿。因此他的眼，眼角很长，就显得很细。这样，观众极少能看见他的瞳孔。亦如我辈这样描述他时，空泛地描画着他的容貌，外表的部分可以忆起，曾经清晰地见过他的瞳轮的记忆则无从找到。我不时有这样一种感觉，当我凝视他的脸膛，端详他重重低垂的眼睑时，觉得像是看一个盲人似的。还是说一说其外表的特长吧，那便是他的眼底下面的皮肤略显松弛，他的鼻头突出，鼻梁高耸。不知何故，纲造的这般面相，看上去实在俊美有嘉，令人不由得为其正襟危坐的凛然威仪所震撼。于是，对他的右边对着乐谱架坐着的津太夫也注视起来。

此君绝非美男子。往丑里说，倒是给人以一介乡间父老的感觉。以前当道八、友次郎跟阿叶等弹奏三弦时，这位老爷子的脸相倒不显得如此鲜明，由此看来，当是与纲造的对比带来的效果。因为这两个人从其体型、从肥瘦、从脸盘之宽大、从头顶的颓秃等，都属于同一类型，对比起来确实特有韵味。与纲造的肌肤白皙相比，津太夫的皮肤黑如镔铁。纲造的头上已是一物不留的精赤，而津太夫的头顶周围还长着一圈短短的白发，闪着银光。这且不论，津太夫的声音高亢豪宕，其说唱表演一直以男性的粗犷贯串始终。如果将纲造的风貌喻为玲珑如玉的话，津太夫的风貌则有如粗糙尖利的砾石。然而不可思议的是，本来是一介丑男的津太夫，在男子汉性格方面，与纲造则不相上下，难辨良莠。相貌平庸的乡间野老悄然展示出大方磊落的风度。我注视着两人的身影，心中窃思：真是一对天生的艺人哪！同时心中又想，两人都是何等伟岸的年长者呀！此一光景，可谓在艺人圈中

是无与伦比的壮观，有时甚至超过了木偶剧，给人以异样的感喟。

3

从两三年前开始，我就不时去观看本地的曲艺表演。去得多的地方是法善寺院内的“花月轩”，那里总是盛况空前，人头攒动。在水泄不通的人群中，好不容易找到一席之地，在小小的手提灯笼的照明下，斟上清茶，叼起烟斗。于是在脑海中，孩提时代跟着父母亲前往偶人街的末广屋或是茅场街的宫松屋的朦胧记忆，令人不胜唏嘘地一下子苏醒了过来。

那已经是距今近四十年前，是明治二十至三十年代的旧事了，回想一下从那之后，世态发生了巨变。如今我来到远离东京数百里之遥的西部都市的繁华鼎盛之地，要想再度重温日本桥时期的曲艺的氛围，确有恍若隔世之不实感，有一种不可思议之心境。说实在的，这种类型的娱乐处所，最终就是消失了也无伤大雅，可是它不仅仅保存了下来，而且其地盘还是大阪！而且在四十年之后，不可思议的是我竟然流浪到这方土地上来，而更不可思议的是，在这一地域竟然与年少时的曲艺邂逅。

在此不期而遇中尤其不可预料的，是往时好睡懒觉的群口先生如今改名为圆马，成了本地的台柱。我在看到他出现于戏台的一刹那间，心中可谓又惊又喜。惊讶的程度可谓是全身震颤，也同时又感到不胜眷恋。我似乎感到，“明治时代的东京风韵”衍化成了群口这个凡人，蓦地奔涌了出来。究其原因，是因为在我最初瞥见时，圆马先生并不显得十分苍老。在此略为跑点题，我确实有充分的理由特别记得清群口的面相。我年轻时，在我二十

六七岁时，就有人说我跟群口长得相像。吐出如此真言的，是偕乐园的女老板，也就是我的少时挚友——笹沼源之助的夫人，其时群口不时受邀来到偕乐园的大厅，顺便还经常去结账台搭搭话。我对跟他相像这点虽不感到特别荣光，也没有矢口否认。甚至当我看到群口的面相，我也认为的确有几分相像呢。从脸型及嗓音的质地来看，他比我更洒脱，几乎属于如今的法制局长金森德次郎先生那一类型；不过他那散漫郎当的讲话方式，特别粗蛮少礼的表情，以及头发的发型，在感觉上确乎跟青年时代的我有共通之处。然而看到在花月轩露面的群口，不，是圆马时，他的头发已经稀疏，将头顶的光秃处隐藏了起来。是染发了还是别的缘故，白头发特别惹人注目，颐颊微突的面部肌肉还不那么垂耷，皱纹也没爬上多少，所以给人的感觉非常年轻。不过慢慢地看过去，情形并非如此。毕竟圆马已不再是当年的群口。首先，让人有如此感受的，是他的眼神相当圆润柔和，有通晓事理之感，往时的生机蓬勃与充满狡黠的光彩业已全然消失。过去在他的脸上总有点像“坏孩子”气的、涎皮厚脸、放荡不羁的气势，如今那张脸上那种神采全部烟消云散，成了一个好好先生。还有，较之其面相，他的姿态似乎更显衰相，坐下时背部已弯成了猫背。如此一来，在戏台上也就不再有当年表演《枪锈》时的气势。

也就是说，那种按偕乐园的女当家说的让我想得起来的共通处，那种带点不良习气的青年人的精悍全然无存，过去的群口已经脱胎换骨，蜕化成了今日的圆马。尽管这其中加进了顶梁柱的威严，不过我还是有一种说不出的寂寞感。当看到脱胎换骨的圆马时，我不禁想到了岁月的无情，正是岁月把一个外形上仿佛没有太大变化的男人转变成为一个彻头彻尾的老人，不由得有一种不胜凄怆之感。当我想到群口先生，说岔了，是圆马先生，他本

人也许没有意识到自己的这种变化，又陡然平添了一份哀悯。于是恍然若悟，我自己如今不是也同样失去了跟他的共通之处吗？而且我在外形上还比不上圆马先生，已是一个地地道道的老迈之躯了。即便如此，当我明白流落到关西来的并非我一个时，不由从内心深处感受到与这位老宗匠的世缘非浅。

4

对圆马先生还有一点觉得可惜的是，他的语言似乎并不为此处的人们所接受。我希望这仅是我的观察，大错特错也无妨。可是当这位台柱话头开始时，竟有一成或是两成的听众稀稀拉拉地起身离去。由此观之，让人不得不有担忧之感。说实在的，就是我听起来，那种说唱方式在大阪这地方也显得过于溜滑。说真的，哪怕《枪锈》中的舞蹈，他没有一点儿含糊搪塞之处，短虽短点儿，可节奏紧凑，井然有序地收尾退场。与最近辞世的春园治等的光艳照人相比，如此做法却多少显得底气不足。而且，话题既然提到如今的东京，却沉浸在往昔的江户时代，渐渐地本地的人就更难提起兴趣了。

如此说来，不只限于圆马，从东京移居此地的艺人或多或少都有这种疲厌感吧。譬如古韧丈夫之流，正如我前文所述，虽说净琉璃的巧拙懂得不多，可是口齿过分脆生了点儿。或许我想起这些事情，是因为我听人讲他们都是“东京仔”吧。在这些移居的艺人中，市川箱登罗先生如今虽仍然要一口呱里呱啦的江户腔，在羽左卫门的助六一戏中，作为惟一一个大阪人加盟其中，不言而喻其风格作派亦令人掩笑不止。

1935 年 1 月《改造》

浅谈职业性的文学

1

明治时期的文豪二叶亭四迷说过，文学实不足为男子一生之事业。我不清楚他是出于什么目的说这番话的，不过直到送走我的青年时代的明治末期，文学这劳什子仍不像今天这般为人理解，而且在一般家庭中，仍存在不喜欢自己的子弟有志于文学的倾向。若是以国文学、汉文学、乃至英法德的文学等作为学问加以研究，以一介学者的身份处身立世，则另当别论。我在此要说的意思是，那些以所谓的创作家立身处世的人，既然以诗呀歌呀餬口是件困难之极的事，最好还是先当小说家为妙，这一点已成定评。也就是说“想搞搞文学”其实就是“想当小说家”，这是多数青年在某一时期所一度抱持

的志愿。当然哪怕今天也还是有这一倾向存在的。而在距今二三十年前的那一时代里，人们把它跟一种卖身挣钱的营生等量齐观，把它看成跟俳偕师、游浪艺人相去不远，在书香世家里是极端厌恶自己家的子弟去从事此一职业的。不仅如此，对最终能否凭写作挣到足以养活一家老小、双亲妻子的报酬，对这一点都抱着莫大的疑问。因此，像我这样，定下从事文学已经是进入大学的时候了，高中时代我落籍于外语系英法部。当时我因为双亲家徒四壁，就寄托于一位古道热肠的慈善家家中当了书生，从他那里去上大学就读。双亲也好慈善家也好，对于我专攻将来生活都难得保证的文学，都是不赞成的。可是进入大学那一年，已经无需慈善家的照顾，加上我有了独立生存的愿望，只跟父母那边反复劝说了几次，就毅然决然地转学文科。其实并非出自能够成为一个特立独行的小说家的自信，也并非估算过凭此足以餬口度日，而是凭一时热血，以悲壮的觉醒之心，布下了背水一战的阵势罢了。

2

如此冲动的我，总算在那之后能以文笔润口餬嘴，波折不大地支撑起一个家庭，真好像是撞了大运，押宝押中了。回首昔日的冒险，对那种凭书生意气、热血方刚便勇往直前的、类似危如累卵的走钢丝的举动，难免栗栗危惧。于是，当我看到有志于文学的青年男女让我翻阅他们的原稿，表示想成为我的门生时，我在感情上总是站到当年父兄长者的立场，不得不劝谕他们切莫轻举妄动。在这种场合，我一般会说，要想在文学上取得成功，要有在这一方面的特别的才能，这是不可或缺的，仅有才华还不

够，至少还要有不管在社会上成功不成功都不放在心上，把自己留到百年之后的大觉悟，不去投合世俗，对此毫不介意。还应该清醒地明白，若是没有一定的财产就会很快挨冻受饥的现实。要而言之，文学这玩意儿跟其他职业是一档子事，要想大获全胜，健康呀人品呀处世才能之类的都是必不可缺的。尤其是健康这东西，正如看一看不少文人短命的事实就了然于心一样，跟其他职业相比，是更加关键的资格之一。已故的芥川龙之介先生，时常谆谆教诲说，不具备在其他职业上取得成功的素质的男人从事文学是决难取得成就的。即使这一点或多或少有个别例外，一般说来一开始就这么思考是最为安全的。据传《作坊里的面包师》的作者哥尔斯密（1728—1774）是位除了写小说之外什么角色都担负不起的低能儿，十八世纪的往事虽不得而知，而在如今的世道中，这种异常灿烂的文学才能要想展翅高飞，肯定会有不少阻碍。尤为不幸的是，这种所谓的文学才能究竟在他身上是否具备，本人也好，他人也好，都是无法轻易断言的。惟有这种才能，跟学识呀理财能力等才能相比，是最难以发现的。究其原因，文章高手并不一定小说会写得好，那些在年轻时代可谓不显山露水、片鳞不露的人，到了四五十岁以后，忽然光芒四射，才华横溢，这种奇事在世间也大有存在。而且，跟其他才能截然不同的是，稍许有一些文采或是能模仿着写小说的青年，其数量是相当多的。如此一来，真正有天分的跟天分不高的人，就难断良莠。一不小心激动起来大加推荐，说不定就会耽误了这个人的一生。他这方面的才能确凿无疑，而且具备健康的体魄、良好的品性跟处世的才学，这种达士有志于文学也并不是坏事，可是若是跟其他职业比较，他就必须做好可能会很不合算的准备。而其理由是，拥有如此优良资格的青年如果决心付出相应的艰辛，选择其他的职业，在物质上会获得远远高得多的报酬。一句话挑明

了，由于什么都干不出名堂才来干文学，成功就会茫茫无期，干什么都拿得起放得下的前途光明的人是不适合来从事吃力不讨好的文学的。那些明知会徒劳无功，而能将其他一切诱惑置之脑后而不顾，专心致志的人，如此痴迷的天才，只有极为罕见的存在，而且发现起来特别困难。话说到这份上，让大部分人断了此念才会平安无事。因此，我若是受人之托与人相商，即使他的习作写得出神入化，我也决不能劝他从事文学。

于是，我总是苦口婆心地反复如此唠叨。过去在我年轻的时候，对反对我的文学志向的双亲与恩人，我认为他们很无知。如今自己站在负有一定责任的立场上，指使学富五车的优秀青年到那些曲折蜿蜒的崎岖险路上攀爬，我有所收敛也就理所当然了。不过我的方针到了最近也略有改变。如今的我，在跟人相商此事时并不表示反对，有时还认为鼓励一番也不为过。以下，我将阐述其中的理由。

3

如今，归入称之为“艺术家”的群体的职业，可列举出画家、音乐家、小说家、戏曲家、诗人、歌人、俳人、演员、舞蹈家、相声演员、评弹艺术家等等，特别影响到生活的职业还是不多见的，其中能够过上奢华生活的，首推舞台演员跟日本画画家，其次是民族音乐家。在他们当中，从最好的到最坏的都有，身份低微的人，生活困境是很明白的，这一点任何职业都是一样，一流的艺术家生活非常富裕，远非我们能够相比，跟他们亲切交往的我们对此已是见怪不怪了。外表上大方阔绰，私下里紧紧巴巴，背负着上万块的借款，旁人一看就知道他活得很累，这

种人的确不少。不过一方面过着豪华的生活，一方面负债累累，跟我们相比这就是他们的收入水平不一样的证据。像我们这样即使成了胡子一大把的作家，还整天为秽气心生烦恼，在他们身上似乎是不存在的。我并不是说他们的报酬不正当，对他们的努力与功劳来说，可以说那种程度的生活是允许的，这一点是理所当然的。正因为领域不同，虽然我们继续在努力，而且勤奋的程度不亚于他们，而物质上的报酬却不多，每当想到这一点时，我们确实略略感觉到运气不佳。不过跟其他艺术家相比，小说家这一行当，也不能说那么差劲，同样是画家，尤其是西洋派画家，别说有财产，连副业也很难保证，就是相当了不起的大画家，似乎也时常奔波劳碌煞费苦心。而我们呢？靠稿费跟版税怎么着都能维持生计，这一点不成问题。就是西洋乐器演奏家们跟民族音乐家相比，好像大体上寿命较短，就连伟大如山田耕作先生这样的人，也老是被讨债鬼弄得不得安宁，由此看来的确不是划算的营生。电影演员们好像也不像绯闻谣传中实际收入那么高，而且他们的艺术生命也是最短暂的，不难想象他们绝不比我们轻松多少。如此看来，在所有的艺术家当中可以想见小说家这一职业，算得上是不高不低，也蛮划算的。

4

还有，要谈论作为职业的小说家这一行当，一方面有必要对所谓的时事变化进行关注。究其原因，我的青年时代与当今维持生计的艰难程度确实差异很大，在明治时代确实存在着生活艰难的说法，可是不如今天这么严峻。当时从公立大学毕业，或从政为官，或在民间企业谋得一官半职，确实不太难。一旦谋得一官

半职，就可以保证一定程度的生计。只不过其中文学学士除了勉强担任学校的教师之外别无他路可走。运气好一点，顶多也就是当大学教授或专业学校的校长就到顶了，所以在这一点上，我有志于文学，就招来了父兄的反对。可是今天已经是大学衰落的时代了，就职率极低，这种惨状公立大学与私立大学别无二致，而且根本不问你是文学学士、医学学士还是法学学士。不仅如此，小说家因为收入不稳定之故，而岌岌可危，朝不保夕。除了官吏，今天多数的从业人员也不敢说他们的地位就比小说家安稳多少，由于小说家是独立自主的行业，哪怕偶尔影响减弱，收入减少，回想一下若是由于自己的能力不济，便可或发奋图强或甩手不干，而且还有所谓的在百年之后等待知音的精神上的慰宥。而公司职员呢？无论怎样尽职尽责、诚恳勤勉，说不定什么时候老板脸色一变就被炒了鱿鱼，成天到晚都在这种不安中如履薄冰地工作着，完全让自己的命运听命于他人。此外医生、律师、杂货店主、小作坊主们在如今难以维计的艰难世道中，哪一个又比小说家安稳多少呢？其实既然来到这滚滚红尘中，遑论所谓的职业上的尊卑、适应不适应、安定不安定都过于奢侈。首先大部分父母的希望是能让一家老小衣食无忧可以依靠，在一定程度上免除生活费用之忧，对他本人来说这就是头痛的根源。如此一来，最近好多人家的子女们或投身于电影演员行列，或去咖啡店当女招待，这还是在父母们的思想已经开化，能够理解职业的公平神圣之后。话虽如此，其实根本没有时间让你选择职业的好恶，碍于面子什么的优雅再也谈不上了，当小说家的志愿是一种冒险，且前途多舛。在如今的时势中，一点儿也不冒险，前途一点儿也不艰难的职业确实没有。如此看来，哪怕把热血沸腾的青年的野心打碎了，阻止他们成为小说家的理由仍然是十分贫乏的。

5

既然有志成为小说家，并不是打明儿开始就能挣钱餬口成为一家人的依靠，万一弄不好一生都餬不饱肚子。细想起来，世间的父辈们对想做小说家这一愿望抱有不安感，也许是由于把它当作职业看待时，难以区分行家里手与门外汉的差别。其它的自由职业，医生也罢律师也罢，具有一目了然的毕业证跟资格，哪怕像演员、说唱艺人、舞者都拿有毕业证甚至从业执照，而小说家则一无所有，什么证明都没有，这多少给人一种不够踏实并非正规职业的感觉。可是由于今天记者不断表现出从未有过的活跃，如果多少有点才能跟慧根，而且满腔热忱地朝这一方向寻求支援的话，有时就可能跻身于内行者中，挣到一点稿费，挣上一点小零用钱是不大难的。从这一点也可以想见，多数作家们都是如此半生半熟的，一半内行一半外行，如果已经成为真正的行家里手，这一行当就绝不是难以为生的职业了。可是，跟其它职业的就业率比较情形又怎样呢？正因为没有清清楚楚的资格测试与毕业证书，到底什么时候能出人头地、功成名就就好像水中捞月。话虽如此，登记当律师也不见得万事顺风、一切遂意，就是通过了文官考试，也会不被录用，碰到这种事是很挠头的。从学校毕业两三年了还赋闲在家无所事事，好不容易领一点姑且称之为津贴的二三十块的零钱，看到挣月工资的朋友们越来越多，当小说家的愿望是否成功率太低，恐怕难以马上轻率判断。不过我所说的“内行人”并不是指那种五十年才出一位或是百年才出一个的伟大的艺术家，我说的是从相当一般的学识角度去解释小说家这一职业。纯文学作家也好，通俗作家也好、童话作家也好，只要

能自己写出一个故事然后把它卖给出版商，挣到稿费或者版税，然后靠这些收入维持生计，这样当我们把它当作一种职业看待时，小说家这一行当就呈现出跟漆泥金画的画师、手编艺人之类的室内手工艺者，即跟所谓的“家庭职业”相似的面貌。不管干什么都是光明磊落的正当行业之一，而且比起一般职业来讲，既然是脑力劳动，就不应该受人轻视说成是下贱的营生了。提起下贱营生，演员、舞台演员、卖艺人、投机商自不用说，就是政治家也是如此。而且正因为漂泊奔波才收入不稳，饱一餐饿一餐，只要勤奋努力、真心热忱、忠厚老实，到不见得是那么不稳定的职业。

在作家队伍里，有时大红大紫，有时却相当拮据，这等程度的荣枯盛衰时至今日，是什么生意都逃脱不了的，这一点前面已经叙述过。不仅如此，一旦把亏本赔钱的时候算进去，这一职业还是非常难得的好职业，其原因在于大凡小说家这一行是不需要资本，不花活动经费的。艺人不可以不修边幅，画家不购买画具跟绢丝则不行，音乐家必须购买乐器，家庭手工艺人还得购进各种材料，还得养徒弟，住宅方面还得预备好种种条件，而小说家在这些方面是最自由无羁的。买些参考书，或是出门旅行，充其量也就是这档子事。财力不够的话，也足以挥毫泼墨、忍受得了，而所谓的不可或缺之物，只是纸、笔和墨水而已，其它则无须任何外物，而且也不用助手跟弟子，完全是一个人单干。住宅什么的，可以轻松地移居任何一处，无论是在胡同里的大杂院、廉价公寓的阁楼间、旅途的酒店，对工作都没有任何妨碍，既然本来就是孤独的行当，要是不愿意就可以避开与外人的交往，从而也不花任何交际费用，这种轻易之举是不问你是新作家还是大作家的。画家跟工艺大师成为一代巨匠到了创作大型作品之时，必须购置宽敞的工作室和工作间，必须招纳弟子与门生。而我们

呢？在写作任何篇幅的长篇大作时，于四张半草席大小的房间里，伏案而书，自己一个人就可以畅通无阻地把活干好。相反，当这一行转向萧条，就可以在一定程度上削减经常性费用，有时还会隐居到乡间慢慢地韬光养晦，减少工作的分量赖以维生。即使这样，如果是真正有实力的作家还会把这一切弃之脑后，见机行事、重返文坛、东山再起。如今泉镜花先生在自然主义小说流行的时代就暂时蛰居在逗子的乡间。简而言之，我们可以伸缩自如，自由自在，阔绰的时候就阔绰一点，寒酸的时候就寒酸一点，根本无须担心：会不会有什么羞愧之念呀，或者会不会损害顾客等等。政治家、商人，官员、律师等，当接到一纸清查破产的告示马上心惊胆颤，对我们而言，那种威吓起不了大作用，故而东山再起也就易如反掌。而且一旦走红、热销，跟演员以及日本画画家一样发展为巨大的资产也未可知。通俗作家们就有稿费、版税、剧本上演费、电影改编费等等，就可以获得相当可观的收入。还有一点，这一营生有利无害之处是社会需求甚广，而同行业者人数不多。因为我没有做过统计，而只凭自己的感受说的，哪怕如今有志于文学的人很多，而纯粹以文笔谋生计的创作家的数量跟医生与律师相比相差甚远，委实很少。而且现代的日本就是在文明国家里面，一般民众的教育程度也相当高，人口的增长率也在攀高，因此将来的读者人数会慢慢增多，小说爱好者也会增长，这一点是不容忽视的。我们国家的国语要翻译成外语是有一定难度的，所以可以说把世界上的读者招徕成顾客并非轻易之举，而再联想到吾国之昌盛兴旺时，被日本文化之光泽照耀的范围会渐渐地拓宽，如此想来，小说家今后还大有发展的余地，可以说是跟吾国之命运的消长同呼吸共命运的。在收入这一方面超过画家跟演员的日子也许来时不远，因此不能一概简单地说成是站不稳的行业。

6

不过我之所以讴歌小说家这一行业，其理由并不仅仅存在于上述事实当中，以上只是一点点皮毛，我真正想说的是这以下的内容。然而一提及它，大凡职业这玩意儿往往跟劳动量成正比，要尽量获得高收益，要求充分地咨询合作，同时要求它适合人本来的性情，让人心情愉快地投身其中。从这一点看来，小说家这一职业比起其他任何职业来都更加健全，不愉快之事是最少见的，而且根本不用担心这一职业会让人堕落、沉沦。

（未完）

1935 年 1 月《文艺春秋》

也谈所谓痴呆的艺术

1

菊五郎在京都的颜见世剧院露面时，已是去年的十二月。一天晚上，一群热爱戏曲的人将菊五郎夫妇、三津五郎、山城少掾等围成一团，在某处相聚一堂。席间，山城少掾坐在我的旁边，他不时悄悄在我的耳边嘟囔几句。当时，我跟辰野隆先生仍未谋过面。山城先生讲，最近辰野先生说了过多义太夫的坏话，希望我能写上点反驳文字之类的。看上去当时山城少掾的脸上，颇有些难以自抑的激愤之情。恰巧又是菊五郎惨遭辰野横加指责之后，不一会儿席间就产生了对辰野的议论。在这种场合，要对我的这位老朋友的人品加以解释实在令人汗颜，对山城先生所言，我也没有任何想法，毕竟我就一

直在对别人喋喋不休。据他讲，年轻的义太夫们都相当生气，愤愤不平，今后那些有志于投身义太夫艺术的人们，他们视为基石的艺术遭此讥谤，自然就会对苦心孤诣的奋斗精神产生怀疑，义无返顾的高涨热情就会减退，如此一来，就关系到义太夫整个艺术门类的盛衰，就连他自己也再沉默不下去了。如是云云。闻君一席话后，我虽然亦深切感受到山城先生的愤慨，可是自己为了山城先生而动手写反驳性的文章，似乎尚存不少迷惑之因由，故而进言道：既然我是协会会员，我先去跟辰野商榷一下如何，或者把他从东京招过来，兴许略有点麻烦，不过要是召开由报社或是杂志社主办的恳谈会之类的……另外，我还附加说了几句：事实既然如此，不过呢，辰野这个男子历来就能言善辩，是一位无所顾忌的个性极强的人，而且暗中也没有什么深意跟阴谋，或许是一时兴起收不住口才如此大言不惭的，所以如果大发雷霆，当真较劲，反而会正中他的下怀，倒不如一言不发、佯装不知更为理智。我如此表述了一番，总算是圆了场。不过，要是道出我真正的心里话，山城先生不仅是曲艺界的名人巨子，就义太夫文学的造诣亦相当浑厚，是在艺人圈中百里挑一的饱学博闻之士，看到辰野的文章自然会障眼，心中不平。不过既然是此等素养的名人，我想，不如不理会世间你高我低的庸俗纷争，采取不问世间事、俗人之辈何足挂齿的超然态度，埋首置身于古往今来的艺术大道中更为明智。或许是出于落后于时代的艺人脾气也未可知。说到此事，本来义太夫艺术自身便是疏离于时代的，本来义太夫艺人就跟电影与新剧的演员截然不同，是在古老的封建社会里自我封闭中成长发展的。

2

我被山城先生跟三宅周太郎先生认为是文乐的赞美者，进而又认定为是义太夫艺术的理解者。对此我觉得大有再说几句的必要，说实在的，我是没有取代山城先生向辰野呈交批驳文章的资格的。（我热爱文乐，只不过是喜欢飘荡弥漫在虚设的傀儡世界中的神话性的文学因子，这是个别的问题容他日再议。）说得更清楚一点，我为山城先生的义太夫感动，而就义太夫本身而言，或许跟辰野意见相同的地方很多，加上我没有读过辰野在文章中是怎样说坏话的，虽然没有读，可是大体上能明白辰野要说的意思。扬言歌舞伎艺术是痴呆的艺术的始作俑者为正宗白鸟先生，辰野所讲的即是如此。在痴呆这一点上，不如说是义太夫艺术的本色，或许讲的是一定意义上的逆耳之言。如此说来，若追根溯源，辰野讨厌义太夫是始至少年时代。辰野与我在上东京的市立一中时，是在明治三十年左右，当时三手街与商业街的风俗的差异，是泾渭分明的。在三手街的上流家庭中，普遍存在着瞧不起歌舞伎戏剧与净琉璃艺术等的市井曲艺的倾向，也带给子女们不好的印象。因而，也就禁止他们耳闻目睹。所以像辰野这样的“三手仔”不只是对义太夫，对所有的江户时代的乡音俚曲都是无比鄙视的。相反，他是一位西洋音乐的热心的爱好者，据他说只要是西洋音乐，哪怕是听到廉价的广告式的乐队的演奏也会热血沸腾。那个时候，钢琴不如今天普及，好像只有三手街相当高雅的上流家庭才会拥有。社会上的普通人压根儿不解西洋音乐为何物，辰野其实就是从那时开始的西洋乐迷。最近，说起来是去年的晚秋，他在南禅寺的潺湲厅做客，欢乐终宵。酩酊大醉的他

跟我的妻子聊起贝多芬时，他突然间手舞足蹈个不停，哼唱起第五交响曲的旋律，当时在我脑海中不期然地浮现出四十余年前他的身影。那个时候同班学生也时常划分为三手派与下街派，争议个不休，正如我们下街派，西洋音乐的知识方面是鸭蛋一样，辰野对古代戏剧与义太夫也是一头雾水。我清楚地记得辰野说过，净琉璃最精彩的地方我还是知道一点的，还说这多少来自你的缘故，竟然有时嘴中还能哼出一两句，他的所见所闻也就这一程度吧。我依然原样，对西洋音乐到底为何物，是通过森鸥外的《沉木》之类的文学作品，充其量只不过是迷迷糊糊的想象，比如小提琴独奏曲《流浪者之歌》的曲名在中学时代虽已耳闻，实际得以聆听是打那开始十余年之后，是金巴利斯特与埃尔曼（1891—1967）已经东渡日本的大正时代。

3

前一阵子在京都大学的“罗曼·罗兰之友”会上，原智慧子女士演奏过数曲这位文学家钟爱的钢琴曲。我是头一次经人介绍给智慧子，在智慧子女士下榻的冬屋的二楼一室内，有幸与她进行短暂交流的机会。当时我询问，你也听日本音乐吗？她的回答叫人出乎意外：我喜欢义太夫的三弦，还时常去看文乐。智慧子女士尤其爱好已故的道八大师的三弦，在道八大师活着时她还时常前往聆听。长谣呢？提到这里，她的语气好像不太喜欢。大抵上对在西洋音乐中锤炼过的音乐人来说，不会看得上像长谣这种纤柔的艺术，而会喜欢义太夫般的刚毅的作品，至于到底喜欢道八先生三弦的哪一点呢？是他的音乐，还是他的力度？我最终没有问出口。像智慧子女士这样，少女时代的十余年间在巴黎度

过，在法国的家庭中教育成长的现代人，仍然会为粗杆三弦的音色所吸引，每念至此，兴许那一音色中深藏着诉诸日本人热血的不可抗逆的命运的魅力吧。更何况像我这样出生在明治中期的东京市，少年时代与青年时代几乎全都是在日本桥跟京桥一带的下街上度过，对我来说再也没有比它更能催引乡愁的音乐了。即使不是道八先生那样的名家，哪怕蓦然听到行旅艺人拊琴从门前经过，终会恍惚不已，这可以说是有一种超越了理性的难以抗逆的乡土感情在起作用。不过这种恍惚感的余味，绝不是特别畅快的，必然伴随着类似凄凄惨惨的阴郁的心情，就像看过乡下戏剧《钝泥》而不由得潸然泪下，情绪陡然急转直下，害怕去看周围人的眼睛，而偷偷地擦拭眼角一样。哪怕只有两三分钟，也深为自己被卷入这种廉价的感动之情而不能自持心生懊恼，这也是事实。如此说来，若从接受现代教养的独立成人的男人的理性角度分析，它们确凿无疑是痴呆的艺术。所以这种令人心绪不佳的，令人心酸压抑的感受，嘲笑且剖析如此情绪激动的自己的感觉，比如在聆听山城少掾这样的名人的艺术时，不仅全然难以自控，不知怎的，正因为感动的程度增加了，另一面的感受也越发强烈，对我这样的老人来说尚且如此，那些从未从中感受过乡愁的年轻一代听后将会作何感想，这是不难想象的。

4

京都有一处名为“断弦会”的欣赏日本古典音乐的协会，这一协会时常举办所谓“聆听山城少掾之会”的活动。有一次我也接到戏票，确实是在前年冬天一个寒冷的日子里曾去参加过一回。会场是四条东洞院附近的一处以前是著名的料理店如今出租

为会场的宽敞的老房子。前往一看，演奏厅原来是把二楼的客厅打通了两间，听众已零零星星地聚集在那里。那时，山城先生还处于古韧太夫的时期，故而当时是“聆听古韧太夫之会”。其时我是在当时的织太夫的介绍下，首次接近山城先生。这位从文乐的舞台上观看总觉得跟已故的泷田樗阴的风貌有几分神似的人，战争期间已阔别多年，如今比以前显得肥胖，许是从旁边观看吧，跟樗阴先生相仿的风采业已荡然无存了。很不凑巧，那天在南座剧场有一个什么“京舞会”，似乎是那边也招徕去了不少戏友，虽然是星期天，客席上仅有六成观众，大家一边瑟瑟地缩着肩膀，披着大衣或是男式和服外套落座在坐席上，一眼望去，一个年轻人都没有。如若是长谣、舞蹈跟能乐什么的，至少还会有一两位身着艳丽衣衫的人点缀其间，可是此处全是五十上下甚或超过这一年岁的人，举目望去，尽是暗淡无光的脸膛跟不大分得清条纹的老式服装。而且穿西装的不多，穿和服的为主。比这更让我感到惊异的，是聚集于此的人们的容貌有一种共性，一种在日常街头或其他聚集场所等处相遇的一般人的容貌中不可能瞧见的，一种特别的阴郁感。自从 1922 年关东震灾以来，我已经久居关西，对京阪人的相貌特色可谓司空见惯，所以出席人数众多的宴会时，从未有任何特别的感觉。今天则不同于往日，好像只有自己孤身一人来到了一个完全陌生的国度，感觉置身于一无所知的陌生种族的人群当中。从容貌上怎么观察，这些人确切无疑都不会是我时常接触到的普通的京都人，而像是大阪哪，甚至更远的地方，比如兵库县或是播州一带的人种。如此道来，方才明白，道八先生面相上若隐若现的某种蛮不讲理的顽固倔强的面貌，从那里的人们的脸上都可以感受到。当时我立马幡然醒悟，哦，原来这些面相就是属于可以不妨称之为“义太夫型”的那种。据我观察，聚集在此处的人们都是相当热忱的净琉璃戏迷，

或许其中的大半，虽并非本职工作，肯定也是自己讲义太夫的或是弹粗三弦的，因此无论是谁，只要长期浸染于义太夫这一门中，就会在不知不觉间变成这副尊容。尤其是臻抵过去的摄津大掾跟如今的山城先生这样的境界，就会自然而然地产生异样的风格，衍变成一种容光焕发、春意盎然的风采。不过那只是极少数，无法抵达那种境界的众多的义太夫们的脸上，或许说其“无知”略显恶毒，总之是那种留下可怕的时代错误的，而且脂肪堆积的，且充满执拗热情的面貌。这一点从他们的肤色，从鼻梁、颧骨、颐颊的线条，甚至是异常肥胖的颈部四周，都相当粗鲁地沉淀着。(此为闲聊，东京的江户净琉璃艺人，比如唱清元调的太夫等，常可见到那种小酒馆的小跑堂的面相。)

我自然对这种面相并不讨厌，正是在其中隐藏着从事这种艺术而磨练出来的无所畏惧的锐气，有时还会抱有好感。可是看到同一感觉的面相如此众多地集中在一处，发现自己被他们环绕，仍不由觉得胆寒，有一种一不小心踏进乡下土地的极不舒畅的情绪。而且，如此众多的面孔所酝酿出的这种氛围，即义太夫的世界，思念至此就会感到一种自己难以趋同靠近的，一种缘分相当遥远的世界的感觉，不由得浑身筛糠心惊胆寒。

5

据精通义太夫的人讲，文乐不是用来看的，而是用于听的，我则正好相反，我是为了观赏偶人的世界，而前去看文乐的。如果只是纯粹听义太夫的话，让山城先生这一档次的人说上一段，选择相当精彩的内容听上一段，也就万事大吉了。话虽如此，在打仗的期间，其实我也有数次聆听义太夫的机会。说起来，在绵

延约五年的战争期间里，有三年时间我在热海的小庵中度日。一旦我倦于提笔时，就会拧开 RCA 的留声机打发无聊的时光。唱片中的大部分留在阪神那边的家中，所以携带到此地来的，主要是惹人回忆、眷念关西大地的唱片，也就是说以日本原有的琴瑟、民谣居多，义太夫之类的相当稀少，正因数量稀少就会自然而然地反复聆听同一首曲子。山城先生（当时是古靭义太夫）与清六合邦先生，是其中时常收听的，而且这套唱片中合邦先生的那段全部收齐了。我所喜欢播放的是从开头到第四部分，即到“四处访晤后，母亲颇感惊讶，尤其关爱心肝宝贝的稚嫩面容”为止，从那里往下亦听过一两遍，简直不忍卒听。可是若是断断续续地听，仍然相当精彩，那段带有“对俊德之恩，寝食不忘，患上相思，思慕过头时，竟至忘乎所以”台词的三弦相当中听，不知反复听过多少回。据三宅周太郎的说法，合邦是充满矛盾的，极不合理的，作为义太夫在谱曲或某些地方来讲，颇为生动有趣，倒令人难以割舍，提到生动有趣之处，大概指的就是这些地方吧。总之，在那里听唱片，清六的三弦嘈嘈切切如急雨，听着听着不由得屏息敛声，不仅如此还让人觉得弹奏三弦的手不经意中挥散出一种魔幻的氛围。或许三弦是谁都能用手拊弹的，或许能弹奏的好手对义太夫来讲为数也不少，不足以特别珍摄，可是在外行的我的耳中，那段三弦确确实实表现出了现场中玉手御前的妖艳娇美，与阴森恐怖混杂在一起的变幻多姿的媚态。过去日本人之手能创作出带有如此风格的恶魔般的美的旋律，确实让人感到不可思议。在义太夫中，除此之外还有道八先生跟大隅太夫的《逆橹》三弦，我对这曲《逆橹》三弦也特别入迷，兴许正因为弹奏者是道八先生吧。聆听到那段旋律，波涛汹涌的海面，漩涡般翻腾的海水，小舟来来回回地在一处打旋，拼命地摇橹划桨的舟子们的努力，这一幕幕情景仿佛历历在目，跟合邦三弦的

病态美与恶魔性相比，这一段显得男子气，豪爽畅快。义太夫所描绘的世界，跟长谣跟清元调等相比，范围更加广泛，可谓变化多端。事到如今我才真正明白（不幸的是从热海再次疏散到津山时我把这张《逆橹》三弦的唱片弄丢了，打那以后，我留心再把它弄到手，至今仍一无所获），在我所拥有的为数不多的唱片当中，一旦有这种美妙的名曲肯定会发现在相当数量的义太夫曲谱当中，仍然还有几只“部分”让人感动的曲子。

6

总体上讲，合邦这种义太夫形式相当傻气，可能听过曲谱的人谁都会注意到。可能在所谓的痴呆的艺术中，这一种曲艺最为典型，且让我试着指出其中两三处愚不可及之处吧。本来，按顺序应该首先就净琉璃戏剧的构成加以探讨，既然本人并非这方面的专家，对通读此种荒唐无稽的整部戏曲等类的烦恼无法忍耐，只要读上合邦诵唱的一段，到后半部分便会怒火中烧，不想掩饰，读到此读者也能大致想象出它整体上的荒谬愚蠢。

听说这一净琉璃曲的创作是安永二年二月，作者是菅专助、若竹笛躬二人，这两位作者的经历，以至创作此曲的动机，还有两人中谁弹唱哪段，作为我这样的外行毫无仔细探索的必要。只是对我们来讲，这段净琉璃是根据谣曲的弱法师而来的，这点马上就能明白，而这段谣曲所特有的高雅、幽玄、优美的韵味，从净琉璃中怎么搜寻也寻觅不到。同样是吸收了佛教的空灵，一方面是沉溺于整日的苦思冥想，另一方面却嘈嘈切切的反复演奏了成千上万遍。这一差异贯穿在整支曲子中，从那位可敬的弱法师单纯、自然而朴素的故事，怎么会如此猥琐、庞杂、造作地附添

上晦涩难懂的情节，实在不可思议。我最感惊异甚至感到不快的，是戏中玉手御前在结局说过的话，“大唐、天竺也罢，此女之贞节，旷世绝代，无人堪比。”还有她对有姻亲关系的儿子辈的俊德丸产生了恋慕，劝他喝了毒酒，染上痉挛病，这其实是一种出于帮助俊德丸的一时性的表面行为，只不过是狂言罢了。我从未想过净琉璃作者的脑中有如此明确清晰的，所谓的文学上的恶魔主义的观念，而描写这一曲目的玉手御前的作者，不知怎的，让人揣摸不透，好像他是对恶魔主义的作品兴趣有加而提笔创作的。如果说，前半部分玉手的言行举止是狂言的话，风格迥异的恶魔性的美，就会突然失去光辉，堕落成毫无意义的无比怪诞的令人厌嫌的作品。到底作者出于什么必要，在后半部分竟来了一个急转直下，或许最后不把玉手写成善人，就不为当时的道德所允许吧。是迫不得已才这样勉强前后联贯的。可是即使这样，后半部分的描写也显得过于突兀，渲染过分，其目的仍然是要描写一位一开始就连大唐、天竺都少有其类的罕见的淑女。前半部分说的是她如何惨淡经营，想尽方法谋求主子一家的安全康泰，也就是说她是一个世间罕见的贞女，只不过到了后半部分，为强调这一点而埋下伏笔（跟菊五郎一打听，在戏曲中玉手终归是贞女，听说也有她几分沉迷于俊德丸的解释，可是菊五郎与已故的梅玉先生所演的玉手御前似乎没有顺从这一解释）。越想就越让人如坠云里雾中，盖因此时的戏剧与净琉璃采用这种令人恐怖的惊险手法已习以为常，所以先让观众的心悬在半空，最后才让人安心地舒上一口长气，把观众套在这一情节中，如果这也不是，那也不是，把大众的取向扭曲了，其结果自然是捏造出此等不大自然的情节，这样解释不会太超出常规吧。也罢，这种诠释与探索暂且不计，放置一旁，这段故事从根本上显得可笑的是假托玉手为淑女，前半部分的行为是用苦肉计。如此一来，这个女

人就必须是一位非常擅长于表演的，简直是跟演员一样演技高超的人，本来玉手御前的目的是想既不损伤于治郎丸，又能救俊德丸一命。此外是否还有更为妥当的办法，这是一个疑问，目前暂且搁置不论，要运用玉手那样的手段，巧妙地达到目的就得上演一部邪恶的暗恋戏，要让与此家庭事件有牵连的所有的人真正接受，就必须具备特殊的技能。比如说，玉手处心积虑地在俊德丸的面前表演自己将被父亲杀害，为达到此目的，她不惜让老实巴交的父亲把她自己想成大坏人，令他冲动不已，愤怒不止。有这等手腕的淑女恐怕是百里挑一、万里挑一吧。

7

这种事情并不只是在合邦玉手身上，鳍屋演的权太也好，寺小屋演的松王也好，阵屋演的熊谷也好，不管他扮演的是无赖，是忠臣，还是历史上的英雄，大家多少都必须是演员技巧的拥有者，如若不然，则无法成功。像盛纲阵屋演的小四郎般的少年，即是此例。我认为这是义太夫中不大自然的、又影响最广的部分，大概再也没有比他更无视歪曲人性的了。如果说德川时代的观众受这种伎俩欺骗而一掬感激之泪，尚可饶恕，现代的我们包括我自己在内，竟然有时瞬间变得恍惚，深受吸引就令人不胜惊讶。为了忠义而欺骗社会，说出心中本没有的谎话，并非不可能存在，而义太夫中这种欺骗方法委实过于操之过火，玉手御前尤其偏激，此外若要列举不合理的成分也不胜枚举。首先，让没有罪过的俊德丸与浅香姬遭受此等困惑，蒙受耻辱，进而有损于一门的荣誉，而且让奉信佛教的父亲犯下类似戮子之罪，让他惨遭不幸，以至哀怜道，“这难道是僧家之所为吗?”凡此种种，最终

能得到她所期望的家庭的安泰吗？其实如此吵吵嚷嚷给大家增添麻烦无异于一场飞来横祸。玉手的父亲质问她，“孩子，为什么还以那颗心紧追在俊德君的后面逃离出家，确实不合情理。”她的回答是，“我也心中愧疚，你问及何以至此，如果不是你看到了，他顶多也便是痉挛病，而不是嫡出之子。”为了使俊德丸成为嗣子，千方百计寻找到他之后，在与他同桌的某处让自己被谁砍杀，让他喝上自己肝脏中的生血，就成为必要条件。这一条件本身的愚昧无知尚且不论，如果没有这等好运气将如何是好呢？本身就危险至极，大体上这一类的不合情理往往超过其愚不可及之处而令人愤愤不平。兴许作者也对此有所顾忌，让她说出戏法的谜底“用鲍鱼送酒时喝的是秘制的毒酒，具有引发痉挛病的奇效，中间隔有机关，我喝的是普通的酒”，还进一步地说，“将嗣出的俊德杀死固然难以启齿，仅只是推测，详细情况切不可让人偷听去”，让她讲出这段不止是一般推测的说明，还特意让玉手向她父亲质问，“那般懂事的治郎丸为什么不从头到尾说个明白，把坏事向通俊先生禀告，以至现在弄到这一程度，实在不是好父母之所为。”父亲回答，“那是为父的疏忽，若将详情一一禀告，明白事理的左卫门震怒之余得知治郎丸剖腹自尽或为主公斩首，治郎丸也好，俊德也好，将会因我而成为嗣子。”为了让观众明白，如此迂回周旋，越是这样就越让人看出他在刻意雕琢，实在谈不上手法高超。西方古代的戏剧，比如莎翁的作品里，虽然有相当平淡的情节，却从未出现如此恶毒残酷的、纠缠不休的、令人极端不快的细节，其实在日本的净琉璃中，特别是巢林子先生的作品，是相当朴实无华，顺其自然的。随着时光的流逝没有巢林子先生那般的天分的二流以至末流的作者纷纷出笼，随之而堕落到如此令人讨厌的地步，在义太夫艺术中也好，歌舞伎戏剧中也好，对大近松的严肃作品几乎弃之不顾，而末流作家的痴呆的

作品反而投合了大众的嗜好，以至特别兴旺，这究竟是何缘故呢？为什么德川时代的日本人，不欢迎真正的天才的艺术，而对这种愚昧荒唐恶毒之极的二流作品津津乐道呢？这倒颇有思考的价值。

8

对义太夫我也许说了一些过头的坏话。可是如果说真的，举凡这类滑稽的不合情理且极不自然之处，其实充满了旧戏中的历史剧与净琉璃，以上只不过略举一二例分析而已。或许因为以上的作品多数人早已心知肚明，我本没有重新列举的必要，不过并不可因人人熟知就任其放任。或许如今还横加责难虽为唐突之举尚可允许的话，对这一情绪追根溯源，就会慢慢忘却其中的不合义理之处，在此，我将拂去忘却的尘埃而将它暴露在光天化日之下。自然，在为数不少的作品中，也有并非由这种不合情理与矛盾构成的好作品。大致上讲，风俗剧不出常理，而令人讨厌的多为历史剧，而义太夫的本事发挥得最为充分便是历史剧。文乐中像三胜半七跟梅川忠兵卫这样的，纹下的太夫们基本不会说唱。纹下所说的是英雄豪杰跟忠臣孝子出世后，或切腹尽忠，或大义灭亲，全是惊险恐怖跟乾坤颠倒的情节所组成的所谓大场面的历史剧。正如前面所述，身负重伤的濒死者与肉体的痛苦进行搏斗之场面，忠义刚烈的武士与烈妇沉浸在失去爱子的悲愤中长吁短叹的场景，内藏一片耿耿之心而表面佯装狂态或如同痴人一般以蒙混俗世耳目的故事，把这些超乎寻常的情景逼真地表现出来，将几乎不太可能的事描写得活灵活现，这是义太夫独到的技巧，能自由自在地驱使这一技巧，非一流的义太夫说唱不可。也就是

说，将几乎不可能存在的事情以逼真之妙予以道出，让听众身临其境一时忘却其中的不合情理的成分，这正是义太夫的佳趣所在，因此从喜欢义太夫的人跟义太夫艺人这一角度来看，表演出如此粗鲁豪放愚不可及的历史剧，反而比风俗剧更为重要。

9

事实上，如山城少掾般出人头地的技艺超群的人，他本身就可以说是超人。比如说在合邦那段的开头部分有一句台词为“在那阴森森的夜路上”，其实只不过是无关痛痒的十分平淡的一句话。可是一旦从山城少掾的嘴里跳出来，就会不可思议地带给人一种阴森可怖的氛围，听众不由自主地产生一种身临其境之感。如此高妙的名家技艺，是经成年累月的磨练，甚至是倾尽一生不断精进与磨砺的结果，在数十人乃至数百人中只有一人能达到如此炉火纯青的境界。至于落伍掉队的大多数艺人的技艺，简直往往纰漏百出，将义太夫所固有的缺点暴露无遗，令人不堪卒听，已成常事。在几乎所有的艺术道路上都有高手与低手之分，不过像义太夫这样相差悬殊的并不多见。只有一位或者两位卓然杰出的名人再现出戏剧的世界，将剧中人物如浮雕般活生生烘托了出来，而其他凡庸之辈的技艺，净是夸张失态的表情，不雅不端的举止，热汗淋漓的肌肤跟喧闹无比的怒骂与嚎啕，舍之更无他物，惟有丑陋而已。

我们阅读一下此一门道中的名人们渗透了血汗的求艺录，总是感激莫名，这固然乃人之常情，并由此而对他们表示莫大的敬意。而在另一方面，对他们如此舍命的修习多少感到有欠自然，是否有一条将他们幸运的天赋才气与不屈不挠的热情引向更为自

然朴实的大道呢，让人不由得生发这样的疑问。不过如此历经磨难，数十年如一日勤奋研习，伴随着难行、苦行的千锤百炼，而且未必就能脱颖而出的义太夫艺术，在今天虽然不如往日那般红火，可是一时之间压倒所有的曲艺而风靡日本全国，直到津浦海角，肯定是在相当程度上投合了日本人的嗜好，想到这一点，我就不由得心中郁闷。正值战争期间，除对所有的文学艺术施加不正当的压迫之外别无良策的军阀政府，只把义太夫的历史剧、文乐的偶人净琉璃与一部分歌舞伎戏曲，说成是国粹艺术，而大肆加以奖励，当时的国民也步这种政府之后尘，将文乐座当成足以夸耀世界的东西来宣扬，而且实际上竟如此偏执不化，我内心实在痛苦不堪，同时也深感滑稽不已。究其原因，义太夫缺乏理智之处，还有将矛盾与不合情理强行抹去让人淡忘其矛盾与不通情理这些方面，动辄或切腹或杀人，视人命如草芥，实不知万物灵长生命之珍贵，将非人性的残忍视做武士道精神，这正是当时军阀政府的特色。在当时，我一方面大力提倡足可珍惜的科学的精神，一方面大胆指出缺乏科学知识正是日本人的短处，对与此全然背道而驰的义太夫之类的曲艺竟然大行于世感到颇为奇怪，其结果尊重科学还是成了和尚念经，一纸空文，所以军阀政府真正看中的就是义太夫。不管怎样，近年逐渐衰微的义太夫跟偶人净琉璃，忽然得以重获生机、挽回颓势，就是因为趁了战争之机，时至今日其余势尚存。或许是它的存在吧，我总是由此及彼地胡思乱想，听到义太夫就想起军阀们的野蛮，想起当时国民整体的愚昧无知，愈发感觉沉郁痛心。

10

辰野隆先生的想法，并非为了全面否定义太夫跟文乐，主要观点在于它们并不是那么值得当成国粹艺术向全世界宣传的艺术。我以为他的初衷即在于此。如果是这样，我对他的观点表示坚决支持。

针对这一点，我若有所思。记得我过去在《初昔》这篇随笔中，谈到过在文乐座看见中将姬“雪中责罚”的场面，“偶人戏的这一特点，比起由演员来扮演，更能给人以变异、残酷的实感，有时甚至令人不敢正视，这一点长期亲近文乐座的人们，谁都会点头承认的。（中略）尤其是年轻的女子跟盲人惨遭杀戮的场面最为凄寒。被拖到雪地上的偶人中将姬，披头散发，双脚沉沉地踏在地上，痛苦地扭动着娇躯，随之，太夫发出的声音带着笛声般的尖锐响彻全场。在尖锐的喊叫声后是含混不清的嘟哝，一变而为类似鸽子咕噜咕噜清嗓子的呻吟声，更令人肝肠寸断。坐在我的座位两三排前面的西洋观众是何等惊诧不已地看戏的情景，也让我放心不下。”还写道，“他人或许不知，此时此地我深为有洋人在场而戏兴大减而苦恼，恰如（中略）在歌舞伎剧院观看六代传人合邦的表演时，在被人引领着落座于席的瞬间，我注意到有西洋人在我的身旁，马上产生了一个念头：今天又看不好戏了。之所以如此，是玉手御前惨遭不测时，在让俊德丸吞食她肝脏的热血时，在口出寅年寅月之类的迷信话时，如此怪诞而又残虐的场景将会给这位洋人何等印象，一想到此，我内心祈望他们在合邦未出场前就作鸟兽散，最好是在开幕之前就打道回府。因此有碍于颇有兴致的看戏气氛，这是一开始就预想到了的。”

或许现代知识阶层的日本人，是容易理解我的这一心情的吧。在这种场合里，我对外国人总感到自愧不如，不只是因为所演的戏剧本身愚不可及，而是考虑到，兴许外国人会把日本人认定是如此大脑笨拙的国民。还有，日本的艺术既然是如此残忍、野蛮、无视伦理，日本的国民性也相差不多吧，他们可能会形成这一固定看法，一想到这一点，我就忍不住怒火上升。

实际上，翻开我国的文学史一看就会马上明白，除义太夫文学以外，在我们国家如此愚昧残忍的文字就再也没有了。平安王朝以后的物语类作品自不用说，再早一点，考究一下可以说是义太夫的祖先的谣曲，也是与此完全相反的创作，它们都是质朴无华的、幽玄深远的、艳丽迷人的，是一个充满冥想的世界，义太夫这种愚不可及且令人作呕的特色从中无从寻找。正是在观看能乐时，我真正体会到完成此等形式美的舞台艺术的我们的祖先之伟大，生为日本人能观赏到如此杰作是何等幸福，真是感天谢地！在继承这些前代的优秀遗产时，德川时代的作家们何以创作出这些歪门邪道的作品真是匪夷所思。至少从文学角度看义太夫，只有大近松的作品是一个特例，它们在我国绝对不能与一流作品为伍。而正是在它们偶尔与名人联姻与名人的技艺结合而上演时，我们竟一时之间为它所表现出的畸形的美的世界所迷惑。而且其中所描绘的非人性的残忍的东西，也决非我国真正的武士道。诚然，过去的侍卫武者们，在某些场合或许会为主君而舍身忘死甚至牺牲妻子眷属的性命也在所不惜。可是像义太夫中寺子屋、熊谷阵屋以及鮨屋那种茫无头绪的残暴无比的替身代死跟假头事件，在保元平治之后的任何一部军事物语中也未曾出现，而且根本也不会对此等行为不分青红皂白地予以鼓励的。寺子屋的被传唤到庄主的家中，命令他取下菅秀才的人头时，他悄然回到自家家中，环视着正在习字的村里的孩子，破口怒骂道："怎么

看你们也是山里野种，啥忙也帮不了，屁用也不顶！”当他发现新来的小太郎，忽然转怒为喜，“顿时面色和悦起来，称赞他聪明过人，出身高贵，哪怕是和公卿王胄与高门大户的子弟相比也毫不逊色，总之千言万语一句话真是一个乖乖仔”。这些台词，只能视作愚忠耿义的杀人魔头的语言，不管为了主人何等眼光昏聩，让一个从未谋面的陌生孩子充当替罪羊，竟然丝毫没有良心上的苛责，确实匪夷所思。而且寺子屋等被视为最具代表性的佳作，在战败之前还一度在国语教科书上登载过。

11

由此等情形来考虑分析，作为大阪的乡土艺术的义太夫呀，与此有紧密关联的文乐的偶人净琉璃呀歌舞伎中的历史狂言等，是何等让人沉迷的痴呆的艺术，前面也曾做过剖析，到此就更加昭然若揭了。尤其是义太夫，它是痴呆艺术的本家正源。在歌舞伎剧中不以义太夫为基础的艺术，以能乐、江户净琉璃为基石的舞剧，助六及其他的新旧十八出拿手好戏，乃至默阿弥戏剧等，即使偶尔掺有痴呆的成分，却绝不会有看过之后令人气愤的厌嫌与恶感。不仅如此，像偶人戏那种，还会有在一瞬间把观众引向一个童话王国或梦幻国度的魅力。我是东京生人，移居关西业已二十余年，对京都一带的文化及风土人情可谓熟稔久矣，因此舞蹈我喜欢的不是藤间派跟花柳舞而是井上派跟山村派，音曲不是长谣、清元而中意本地的歌谣，虽然如此把大阪人以为自豪的艺术说得一塌糊涂，我也不以为意，哪怕对特别是近来关系密切的山城少掾等艺人们略有愧疚也罢。从另一方面看，若把我看成毫无条件的铁杆“义太夫迷”反为不美，所以我仍然希望做一番推

心置腹的坦白，以澄清各方的误解。虽说如此，这些所谓的痴呆的艺术，或许正如某一部分人所预期的那样会不由分说地逐渐消失也未可知。尤其是歌舞伎，毕竟是一个惟有日本人才能予以表现的官能美的世界，或许一时之间还不会失去其魅力吧。比方说，已经作古的梅玉先生去年在京都的颜见世剧场扮演的玉手御前这一最后的艺术形象，即使是讨厌净琉璃《合邦》一剧的我也曾一度迷离恍惚，受到强烈的刺激，久久难以忘怀。此外，还有不少明治以后的名角留下来的戏剧，继承他们的遗迹的年轻一代的艺人，哪怕是不断地小步前进，随着不断访学，也会逐渐抵达前代的名家所臻抵的艺术境地吧。不过需要相互反复提醒的是，它并非是世界性的、国粹性的，是不具备足可向外人吹嘘的本钱的。三宅周太郎先生不说它是痴呆的艺术，美其名曰“白痴美”的艺术，它的确是我们所生产出来的一个小白痴。虽命中注定是白痴，也还算一位姿色娇美、可爱可亲的小媚娘吧。因此，身为父母的我们心疼关心她便是人之常情，却并无向他人夸耀炫惑之必要，静悄悄地在一个无人的所在细加关爱才是正理。

最近出现了类似国际文化振兴会的组织，将我国独特的文化特色频频地向海外宣传，这一次，正如它成为“世界性的”知名度高的艺术一样，在国内广为传唱也已成潮流，甚至出版社的广告文字中竟然把我这等人吹捧为“世界性”的人物，真是令人汗颜，无地自容。怎么说歌舞伎跟文乐等，哪怕曾经一时糊涂，也不想把它捧成什么“世界性”艺术。后退一步看，我想只有我们日本人会细腻、审慎地欣赏它、品味它。而且，或许是这一风潮的余波吧，中小学校跟女校的老师们，竟然把少不更事的少男少女们带到文乐剧院去参加所谓的“国粹艺术”的见习，实在不知为何。既然已经是痴呆的艺术，自然不应该让思想未定型的孩子无条件地观看这类东西，而且孩子们或许只会感觉到它的怪诞无

稽，是无法真正理解其中所展现的畸形美的内涵的。更坏的是，他们还会在心中跟美国电影进行比较，相形之下更为见绌，反而更加失算。还有，既然不这样做，如果从中把那些荒谬混乱的义理人情与牺牲精神当成国粹教授给后人，就更令人惶恐后怕。最好不要再让从今往后培养长大的日本人觉得那种艺术便是日本的自豪，是国粹等。还有一点，我一直感到极度滑稽的是，演员跟义太夫说唱艺人们，在他们的艺术圈子里，对角色的性格加以研究进行考察是可以理解的，而剧评家们，特别想进行如此这般不痛不痒的心理层次的挖掘，比方鳍屋的待人不善的权太到底是何时洗心革面、改邪归正的等等。戏迷们或许对这类事情有逐一调查的必要，而本来就死死抓住无视情理的世界的表相不放，舍近求远，舍本求末，究竟意欲何为，对这种人我是无论如何也想不透的。

（1948年7月记）

1948年8月号、10月号《新文学》

雪

1

像我这样的在明治时代的东京出生，在东京长大的人，对长谣、清元调等的词句与三弦的曲调，自幼小时起就耳熟能详。而对京都一带有乡土民谣，在成年好久之后还一无所知。我被京味三弦的余韵所征服，是明治末年，确切地讲始自明治二十七年（1894年）。那年我头一次来京都游览，在三条万家坊金子小姐的陪同下前往祇园的茶楼，当时我虽心有愧疚仍马不停蹄地流连于楼台馆榭，贪恋酒色之欢，忙得不亦乐乎，根本没有静下心来细加聆听音律的余暇。因此到底听过哪支曲子委实记不周全了。打那以后，过去了十四五年，不料想作为大震灾的灾民我举家逃往关西，并定居在京都，于是在耳

濡目染中不知不觉地对这一方土地上的传统与习惯感到亲切，随之将年轻时期一度迷迷糊糊地听过当成耳边风的乡土民谣的韵味，重新扎实地咀嚼了一番。即使如此，头一次聆听到《雪》，又是何时呢？在乡土民谣中有《雪》这支曲子，我是久已耳闻，所以希望能亲身聆听一回。达成如此宿愿，是在花见小路家的二楼，听一位老妓哼唱过，不过印象不如现在那么确切。在我的记忆中真正带着深切的感铭听完《雪》这只妙曲，是打那之后又历经数载沧桑，当我住在阪急冈本的好文园时，由如今已经作古的盲琴师菊原自弹自唱的。虽然笼统地说成是地方民谣，在大阪跟在京都，三弦的构造迥然有异，从而其音色也有着相当大的差异。大阪的三弦更加清脆宏亮，极少京味三弦那种嘣嘣的郁闷且钝缓的音色。经当时的三弦名家菊原盲琴师的一番拊琴，就越发能理解名曲之所以为名曲的理由了。当时，通过盲琴师的介绍，我得知此曲乃过去一位名为峰崎勾当的人作曲，这位峰崎是大阪人氏，所以此曲本来是大阪的民谣；而京都的民谣跟大阪的民谣是区别很大的，京都的无法在大阪流行，大阪的不会在京都流行，可是这首《雪》词曲优美脱俗，所以，在京都也流行起来了。

2

最近好像不只是在某一地，乡土民谣的纯真好像连东京也予以理解了，所以谈到民谣，马上让人想起《雪》。本来无须重新介绍这一曲高和寡的词曲的，姑且还是让我按照往常的顺序摘登这段并不算长的全文。

掸去花瓣，拂去雪粉，长袖一身轻。

（过门）已是陈年往事，我等的人是否仍在久久守候。

（过门）雄鸳鸯振起羽翼，令人忧思涟涟，寒衾中鸣叫安在。命运本该如斯。夜半心远钟疏，闻者孤身独寝。哀鸣寒彻枕畔，愈发令人气绝。

（过门）泪涟涟，意潸潸。

（过门）无常生命足可堪，相恋之人罪业深。

（过门）且将无度悲哀、一腔忧焚齐抛光。

（过门）舍去浮世，明月清风，山桂做伴。

藤田斗南先生曾就乡土民谣与筝琴长歌写过不少论著，进行过解说。根据先生的《名曲解题》，创作这首歌词的人名叫流石庵羽积，据传天明年间曾留下《歌系图》的著述。在《时习考》中的记载却是，这段歌词为大阪南地的一位被取消户籍的艺妓所做。曲子是由“大阪的峰崎勾当作曲，好像是在天明年间至宽政初年（1788 年前后）创作的。在峰崎的作品中《残月》是筝曲的代表作，《雪》则是歌谣中的代表作”。书中还写道：“这是一首抒情性的曲调，为意境优美的歌词锦上添花，为古雅趣味中流传至末代的名品。”还写有：“山村派中有雪舞，民谣中此曲最为妥帖。整支曲子的演奏与品茗会中的礼仪相得益彰，时常在演奏会上联袂表演。”书中还记有：“此曲的过门在一般的三弦中表现瑞雪呀冬天等的场合总是被运用上，义太夫、江户调、江户净琉璃各流各派，都吸收了这一手法，就连戏剧跟曲艺场、杂技班、变魔术等的伴奏音乐都运用《雪》的旋律制造出下雪或冬日的气氛。”大概因此曲变得如此有名，曲作者比词作者更具力度就无须赘述了。明治以后新曲的填词却不是如此，对古典的作词，看过《雪》的歌词便会了然于心，即前后的章节词句或断或续，没

有关联，作者一人首肯认可的言辞较多，甚至意思不通的表现也不时运用，不过如果加上三弦伴奏，插入过门音乐跟筝曲的过门一看，反而这一毫无连贯的措词更为生动有趣。现代人基本上大脑都是思辨性的，要创作这种风格的、在章句与章句之间略带停顿或是疏离感的词章反而难以着手，怎么着还是逻辑性强的容易创作一点，所以出来的都是平淡之物。《雪》的词章，乍读上去似乎艰涩难懂，头绪不清，可是有三弦一伴奏，显得特别有韵味，我才明白现代人是怎么也做不出来的。归根结蒂，正因为曲调优雅动听，或许如果没有那段精彩的旋律，它的歌词也不会那么引人入胜吧。

3

在乡土民谣当中属于歌谣的这支曲子，其演奏时间，也不显得那么冗长。用唱片灌制两面足可灌满，大致上在十二三分钟左右。从“整支曲子的演奏与品茗会的礼仪相得益彰”的解说，便可明白此曲终了时一瓯茶也沏好了。如此说来，《茶音头》之类的领唱曲，传说是为品茗会上的礼节与时间合拍而制作的，过去好像是跟茶道的礼仪表演一道开始此曲的演奏，由此可见他与茶道有着深切的因缘。不管怎么样，《雪》的词曲从开头到结尾，任何部分都相当精彩，整只曲子中最扣人心弦的无疑是“夜半心远钟疏”后的三弦弹奏的过门。自古以来的日本音乐中，给人如此真切的、隐忍的、冬夜的感觉是从来没有过的，因此，我对三弦不敢说三道四。此外，还能捕捉到大雪纷飞、天寒地冻、夜空中钟声渺渺远去的凄凉之感，可谓空前绝后了。既然是雪的曲子，无疑会表现出冬雪的感觉，而这段过门的微妙不仅只是瑞

雪，还能在纷纷扬扬的降雪中，听到悠悠的钟声，白雪与疏钟完全交融为一体，而且这种雪与钟的意象是纯粹日本式的意象，即关西这片土地的特色。正如藤田斗男先生所指出的，这段音乐过门惟妙惟肖地再现了雪夜清冷的气氛，在长谣即其它江户歌谣中要表现出冬日或雪景时，必然会借用此调，哪怕在戏剧中，比如默阿弥作品中直侍在入谷的夜路上与按摩的丈贺邂逅时，就运用了这一旋律。可是让我来说，其实它跟江户情调的场面是不大相称的，别忘了这是京都的古人作的曲，正因为如此，整个曲调表现出的全是京都的瑞雪、京都冬夜的钟声。还有大阪人创作的曲子，与其说是大阪不如说更接近京都，是东山或嵯峨一带的，不知怎的我总想把它看成是嵯峨一带的景色。让人联想起一位长期幽居的四十上下的丽人的身影，在那嵯峨白雪的松篁深处，搭有一间疏竹掩映的草庵。而且这段曲调既然运用到曲艺场、杂要班、变魔术的音乐过门中，无疑是对“只应天上有”的妙曲的一种亵渎，更不用说用在这种场合有什么效果了。

4

在《名曲解题》的注解中，还有这样一句话：“歌词叙述的是拂去梅花瑞雪后的，清静如水的出家人心中对往昔的思慕”，在《日本音乐全集》中也记述有“此曲为浪花调的落籍歌妓所唱，表现遭男子抛弃后出家为尼的情趣”。如此解释固然为尝不可，可在我的脑海中，不由浮现出还未出家的带发小尼交织着怀旧与悔恨情绪的身影。总而言之，我一听到这支曲子便会浮想联翩难以自禁，各种奇思妙想以无比绚丽的形式在我脑海中飘来飘去。我尝试着把那些联想的细缕延续下去，捕捉那一幕幕忽而浮

现忽而消失的幻影，我的眼前展现的是如此温馨的景象：京都美人——往昔祇园名姬们的花容月貌——清幽小庵——绉绸——雪白肌肤——香绫泪——脂粉——裙袂——紫色——灰紫色——茶室——孤寂——茶釜之音——炭香——薰香——一株山茶花等等。对大阪南地的落籍歌妓是一位何等身世的女子，而这位女子被男人抛弃的经历，我对此一无所知。所以每次聆听此曲，眼前浮现的是一张纯粹京都风采的美女的酡颜，有时看上去三十五六，风韵犹存，有时看上去四十上下，风采依然，而且是过去某日曾经邂逅的祇园一带的名姬的相貌。我仿佛看见在雪夜的凛凛寒气中瑟瑟发抖着、在夜衾中辗转反侧难以成眠侧耳倾听钟声的伊人，她不时悄悄用绉绸衣角拂拭清泪，依稀可见那握着衣袂一角的细笋般指尖的洁白。女子的容颜哪怕再衰老凋零，往日的残香依然残存，肌肤的色泽丰富而白皙。女子或起身凭倚于案几般的物什前，或面对茶釜端坐在火炉边。女子的容颜与玉指的白皙或可一辨，其实还可以看见衬托这一洁白的紫色，有时是棉坐垫、头巾，有时是对襟衫，质地上佳的绸料、窸窣作响的绉绸。房间当然是不出三铺席到四铺席半的小巧茶室，轻笼着薰香的味道，其中夹杂着幽微的炭香……此情此景是那么真切、清晰，仿佛伸手可触，令人身临其境。我还隐约听到那女子侧耳聆听的钟声（若在嵯峨当是清凉寺一带的钟声吧），感到纷纷飘落的积雪中，冬日夜晚的寒气愈发沁人骨髓……那是京都特有的凛冽的酷寒，穿上无数层睡衣，脚尖还冷冰冰的，鼻翼跟耳垂冻得生痛，这种寒气令人感到近在身旁……冬雪欲止又下，雪粒敲打着葛藤铺葺的芦庵屋顶，噼啪作响。从女子的粉颊泪珠如玉纷纷滴落……过于循规蹈矩的古典的幻想，在泛泛而思时，对现代人而言或许再无任何魅力，若是偶尔凭借音乐的力度，使其活生生地再现，如同感受自己一生经历的再现般，这种场合就另当别论。我

不时感受到自己在遥远的往昔就认识那位红颜，好像那孤独的庵室，嵯峨的静夜，那冷峭的雪景，对我而言是那样亲切令人留恋……哪怕现在动身前往，好像那玉人还安在似的。如果我有作曲之才，又兼具拍电影的技能，我就会创作《雪》的变奏曲，还会拍摄与它相衬的一种音乐电影，我甚至想象出无数的画面，插入那部影片中。

5

流传于世的峰崎勾当的作品中，除了《雪》与《残月》外，还有歌谣式的《越之途》、《袖香炉》、《花之旅》，筝曲则有《吾妻狮子》、《越后狮子》等。我特别喜欢那首《越之途》，我认为《越之途》中有一段三弦过门出手相当不凡："……真想听到山松的风籁，（过门）无人作答，山中惟有杜鹃啼唱，（过门）月华如水，怎可消愁解忧。"不过在幽艳无比的情趣上，《雪》则更甚一筹，似在一抹哀怜与孤寂中含藏着鲜活、艳丽与勃勃生机。即使如此，留下如许众多名曲的峰崎勾当其人究竟是何等人物呢？近来西方作曲家的传记在我国也已经广为流传，甚至连相当详细的细节都很清楚，相反本国的作曲家的生平却一点也不明了，有时想调查一番，手边依然无法找到应有的参考资料，难免令人心寒。

眼下我认为，"勾当"在本道中是相对于男性盲琴师而言的次要角色，自古以来为官府赐给盲人职位的一种，应该相当于略低于盲琴师的职位。所以峰崎勾当其人跟大名远扬的葛原勾当这类人一样都是男性，是技艺非凡、才华出众的人。藤田先生听过《残月》这首称其为筝曲代表作的曲子，对这一点就动若观火。

听说这是一首哀思曲，是勾当由于其女门生松屋某某的去世，因伤感而作，在《日本音乐全集》中，写有“歌词虽短可是由于用古筝表现，有三弦过门，还有其它难以掌握的复杂的技巧糅合在一起，所以成为一支名曲，加入到名门名派都必奏不可的名曲行列中。”其歌词是：

（引言）岩石边，松针飘零，飘向大海。
（过门）明月如梭，光与梦的世界匆匆而过。
（过门）那令人神往的真如明净，
（过门）住在月宫何等清净。
（筝曲五段）如今依然月朦胧，
（过门）惟见日月来匆匆。

如此寥寥数语构成一阙，整支曲子的演奏时间感觉上比《雪》还漫长，那是因为在“住在月宫何等清净”的后面，添加上了没有伴唱的、纯粹是器乐的部分，即所谓的五段筝曲。在古筝与民谣中有这种筝曲，作为音乐虽非是那么伟大的作品，可《残月》最为美妙动人。大致上日本原有的音乐，大部分是在江户时代的游廊酒肆里流行起来的音律，虽不乏雅艳的情趣，然以妖艳媚俗的作品居多，引导人心向上的幽玄的作品跟冥想式的作品几乎没有。《残月》在它们当中显得弥足珍贵，充满着高扬的精神。我有幸得到两次良机，前一次是菊原盲琴师和他的女儿初子小姐，后一次是富崎盲琴师与富山清琴师的演奏，两次聆听三弦名家的演奏，确实感慨良多，久久梦牵魂绕。《雪》与此曲时常由古筝演奏，再加上三弦与长箫的合奏。我特别喜欢听只由三弦弹唱的，尤其是听菊原盲琴师弹奏时，当时我根本不知道民谣为何物，所以大为惊诧，毕竟哀悼他人去世时的情感，外表上看

哪个国家性质都相同，经外国人之手写成的钢琴葬礼进行曲等，我们也非常容易理解，聆听名演奏家的名曲，时常会铭心刻骨。偶尔聆听到《残月》这类的妙音，不由会觉得此曲正是将日本人的去世加以美化的巅峰之作，明示了我们死后的灵魂应该归去的净土。那如丝如缕、细密绵长的旋律，像波涛一般在月辉下荡漾起伏，鳞光闪闪，熠熠生辉，有时那么轻幽宜人，有时则高亢豪迈，有时则悲怆欲泣，将变幻万状的感情通过音乐流露出来，追逐那永恒的身影。这一情境令人想象到松屋某某这位女弟子是位何等年轻美貌就撒手西去的少女，果若能依凭如此美妙的乐曲，乞求冥福，她的灵魂一定会相当满足地安住在净土之国吧。在我撒手归西时，我真希望在灵柩前，不需要其它任何的供奉，能请一位著名的演奏家弹奏此曲则足矣。即使如此，一想到过去一位盲琴师的心中，蕴藏着这么一个高雅怡人而复杂多变的音律的世界，就特别想了解此人的为人与情操。在歌谣当中《袖香炉》也是一首哀思曲，听说这首曲子是为了天明五年陨没的丰贺盲琴师的追魂、安葬而作的，也是一首足以流芳百世的作品，可它仅只是一支音乐小品，不足以与《残月》相提并论。

6

一如《名曲解题》中所言，大阪的山村派中有《雪》之舞蹈。我在已故的菊原盲琴师的故乡看过山村若的舞蹈，其后屡次遇见形形色色的舞者，我以为那是非常艳美迷人的舞蹈，却感到与原作的感觉多少有点疏远，与我直接从原曲中得到的想象不大一致。坂东蓑助先生跟三津五郎先生在看过那段舞蹈后评价说，那是伞子舞。井上派的松本定女也说过，舞蹈中表现花伞轱辘转

悠的场景过多。诚如斯言，确实太过拘泥于“雪”这一现象，老是不停地撑伞、收伞、拿起、放下，有对此过分拘泥之嫌，词句的解释也过于表面化。特别是将“寒衾中鸣叫安在”中的“衾”张冠李戴成“隔扇”实在贻笑大方。山村派的舞蹈忠实严谨，是恪守古典风格的类型，我对它的喜欢程度不亚于京都舞。这一舞蹈中我承认有着一如往昔的美感，要是多加挖掘原曲的感觉，把那种密不透风的氛围烘托出来就再美不过了。与此相反，多数场合是身穿华装艳服的年轻舞女持伞而舞，所以给人的印象特别花哨，缺乏凄清与孤寂之感。京都的井上派中是否有此舞蹈，我尚存疑问，在大阪时常见到在宴会厅中上演，可是在京都却从未见过。曾几何时，与蓑助先生谈及这一话题时，先生坦言说：我未曾见过，听说井上派中也有，跟山村派的风格大相径庭，听说是以僧尼的感觉手持净瓶而舞。所以在询问松本定女时，说是如今的宗师（四代传人井上八千代）曾进行过指点，只不过跳过一两回而已，并不是像井上派中自古流传下来的《雪》之舞蹈。此外还有人说，确实看见前一代的宗师（已故的片山村子）跳过，当时是手持露地笠而跳的。所以起初的情形不甚明了，不过令人遗憾的是，跟这种牵强附会相比，如此声名显赫的名曲，而且是最适合井上派风格的舞蹈，竟然在京都没有，比如哪怕是新的指导也好。无论如何推出一部京都舞蹈风格的《雪》，创作一部真正京都特色的与山村派迥然别趣的舞剧，我在此殷切期望于如今健在的定女宗师。

7

如今关西的民谣在东京也出现了不少爱好者，或许是因为富

崎盲琴师之类的人还健在，移居到东京的缘故吧。不只是传统艺术，无论什么若不以东京为根据地，均难以得到一流的待遇，这确实是一种令人感慨唏嘘的习惯。生于大阪的富崎先生若不是远离乡土，而是像已故的菊原盲琴师那样，或许不会如此声名远播吧。民谣受到不公正待遇的最为充分的依据是，民谣的唱片在市场上滞销（除宫城道雄先生的几种唱片除外），既然是一般民众不太喜欢的东西，自然别无良策。在关东因缘太浅，浸染不深，而从京都大阪到中国九州方向，即便日渐衰微，如今仍应拥有众多的爱好者。这种音乐比起在近代日本音乐史上现存的其它东西，渊源更加古老，隶属名门正派，竟然受到此等冷遇，从保护古典音乐这一角度来看也令人慨叹不已。在我所知道的范围内，《雪》的唱片以前在贝克特公司的红色版中出过，其中有荒木古童的尺八箫、福田菊的歌谣与三弦作品（唱片号：13270—13271），令人不甚惊讶的是，题名仅仅为《京谣》，所以注意到的人肯定不多。我长久以来一直在搜寻《雪》这张唱片，一个偶然的机会在这张《京谣》的唱片中发现了《雪》。说老实话，歌谣与三弦如今已合为一体。民谣让人感到餍足的原因之一，在于它发出没有弹性的催人欲眠般的声音，唱歌的味道也是冷冰冰的，这张唱片的歌唱方式正是如此。而且我虽然喜欢三弦与琴瑟，却对尺八箫怎么都亲近不起来，虽然沙里淘金好不容易找到手，可是这张唱片还是美中不足。几年之前，大约是二战开始前后，有一天我步行在神户的元街上，突然在街头的装饰窗中发现了一张崭新的《雪》的唱片，这是一张哥伦比亚公司的红色版，是供舞蹈专用的。唱歌是三岛庸子，三弦是富崎春升，胡琴是富山清琴（唱片号：100461—100462）。富崎盲琴师回避唱歌，而让给弟子出生的一位女士，让人联想到《雪》中高音部分很多。三弦自然不用说，歌唱方面也远较贝克特版出色，只是我不怎么

喜欢胡琴，在最让人沉醉的过门处，突然奏响了胡琴，实在是不小的干扰。或许这张唱片，当我在神户发现它时就已经卖罄了，之后在关西一直不见踪影，在东京怎么也寻觅不到，我拜托了东京的两三位朋友，让他们若发现这张唱片就帮我买下，他们四处搜寻，还找到在这方面的公司里任职的朋友，最终一无所获。在哥伦比亚公司，除此之外当时还有一张由同一帮音乐人灌制的《鹤鸣》在出售，如今恐怕也是难以买到吧。《残月》在贝克特公司的红色版里也有，是由吉田晴风的尺八箫与宫城道雄的古筝合奏灌制的，没有三弦伴奏实为不美。我所拥有的唱片中，除此之外还有《茶音头》、《根曳松》、《八千代狮子》等等，而我特别想聆听的曲子基本上没有销售，尤其是菊原盲琴师的三弦之类，因为他不太知名，唱片一张也没有。盲琴师晚年曾立下计划一件不剩地将逐渐被世人遗忘的三弦主曲灌制成唱片，留给后人，由于营利问题公司未予接受，弟子们通过会员组织诚恳地把这一消息向有志于此者坦诚相告，得到大阪一家不太知名的唱片公司的支持开始灌录，可是全部的主曲唱片数量达到几十张不止，所以圆满完成实非易事。当时战争已经来临，加上盲琴师患上了咽喉癌，引发了诸多不便，可是老艺人在病症略缓时还继续灌录，不幸的是半途夭折，直到他一九四四年去世为止。不过还是留下了相当可观的三弦曲。之后，通过会员组织进行传播，其中便有富崎盲琴师灌录的《越之途》与《菊露》，我所拥有的惟有这两只曲子。好像后来还陆续上市了一些，为得到后来的部分我曾拜托东京的朋友，可是实在难以得手。

8

我在战争期间，在形势越来越紧急的最后一年间，举家从阪神的鱼崎疏散到热海西山的小庵中度日，当时从鱼崎的家中搬出的家产中就有 RCA 两用留声机和少量的唱片。在那个运送货物相当困难的时代，把价格不菲的器具放在行李中，就是因为考虑到今后说不准多少年要长期过山居生活与伴随而来的孤独的结果，所幸的是聊可慰藉这一段时间中的无聊乏味，由于唱片张数极少，往往一张会翻来覆去地听，最后都听腻了，其中惟有《雪》反复聆听而不曾餍足。到了我这样的老迈之年，特别怀念的惟有往日的时光，连做梦也时常梦到令人眷念的故地。这种时候我总是会翻开行李箱中夹入的京都名胜古迹图，如若不然，则会去聆听《雪》的唱片。我的妻子反复聆听着肖邦的小夜曲独自泪流不止，我则是边听着《雪》边追思那时不我待的往日，幻想着嵯峨与东山一带的风景而消磨时光，每闻此曲，业已消失的时光仿佛就在身边。

9

我顺便稍微说一说民谣之外的唱片。我虽是东京出生的，可是对长谣并不那么感兴趣，不过只有一项例外，《秋色种种》中的《秋虫》的合奏，特别惹人爱怜。由小三郎与净观灌制的这张唱片，每年初秋之际必会打开聆听，究其原因与其静听真正的蛩音，聆听唱片反而能鲜明真切地感受到虫鸣的气氛（当然少了净

观这样的名家则一事无成)。此外或许还有比长谣更杰出的作品也未可知，无论如何，再也没有什么比它更能将我的心引入那种宁静安然的氛围中。我绝非日本古典音乐的盲目崇拜者，不是无条件的礼赞者，而让我们真正感受到日本秋天的时节，仍然只有祖国的音乐。而且那种在秋风中摇曳不止的尾花般的幽玄纤柔的变幻无常的旋律，不管怎么说都是长谣的三弦最为独到之处，再也没有什么比它更能捕捉虫鸣与草叶、秋露的感觉。接下来还有一张富崎盲琴师的繁太夫类的名为《带屋》的唱片，这张唱片在疏散期间也听得耳朵起茧。总体上讲，繁太夫这一门类节奏朴实缺少变化，全是砰砰作响的三弦声，惟有引人瞌睡而已，而像这张那样略带一抹哀韵的拥有古典气氛的作品实为难得。这固然因为盲琴师的三弦出神入化，一方面也出自一种悲痛欲绝的嗓音的效果。过去，在我的孩提时代，东京的曲艺艺人中有一位叫紫朝的，他那令人肝肠寸断的声音给人印象极深，至今仍记忆犹新，盲琴师的声音则与他类似。他并非美声，而是听起来像是咽喉处有浓痰哽阻，想强行把声音挤出来似的，是那种动辄令人屏息敛声似的声音。乍一听似乎难听，而其中却饱含着难以言表的浓厚深情，令人浮想起在幽冥的纸糊拉门的店铺深处，那方形纸罩座灯的晕黄灯影中向隅啜泣的身影，如梦幻一般的若隐若现（这张唱片是盲琴师跟盲琴师的前夫人的联袂演奏，高音处由夫人哼唱，词句也有多处进行了省略，前年我得到一次机会亲身聆听盲琴师一人独弹独唱，越发刻骨铭心)。日本音乐作品中，我携带到疏散地的唱片除此之外还有几种义太夫，我尤其喜欢聆听古韧太夫（山城少掾）的《合邦》的一部分与《逆橹》一曲中道八先生的三弦。有关义太夫最近我会在其他杂志上发表，此处暂且省略不提。

10

此事实属闲谈，我在前些年的战争期间，除了完成《细雪》的上卷与中卷外，几乎一事无成。作为消遣的器具，在留声机之外惟有听收音机了，所以除开浪花调，还收听了众多的音乐。其结果是钢琴成了我的最爱，自己也深感意外。或许其中原因之一是我们一家人都是热心的钢琴迷，而我自然受到感化吧。日本音乐大体上讲以稚嫩之作居多，除非是相当优秀的演奏家的作品，而且是在极其有限的范围内的曲子，否则听过数遍便会寡然无味。当时我的愿望是，和平的时代能早日到来，能尽早买到最新式的留声机跟众多的钢琴曲唱片，在自己愿意时则有丽音佳曲可资耳福以净心来体会。如今惟有在唱片方面，正一步步逐渐地达成了这一宿望。上了年岁后，培养一种新的乐趣固然可喜可贺，这也可以说是疏散生活所带来的纪念与恩赐。在此，我要重复一遍，好说歹说，真正能将我的灵魂牵引到“心灵的故乡”去的，仍然仅只限于《雪》跟《残月》一类的自己祖国的古典音乐。

（1948年8月记）

1948年10月《新潮》

闲话创作

在小说取名方面既有不知怎么取法的作家，也有十分执著的作家。我就属于后者，特讲究小说名，往往因考虑过多而反无定见。故不能说越讲究取名越精致，我们自认为相当拙劣的小说名在古代作品中就比比皆是。《细雪》这一名字，当时在殿下面前荣幸进餐时，吉田前首相曾提及说，如此特别难读的名称应该废止为好。其实最初不是这个名字，我曾经长期疑惑不决，是取名《三姐妹》呢还是《三温四寒》好呢。不过《三姐妹》则过于平淡，而且从故事的内容来看，在三姐妹上面还有一个姐姐，说成《四姐妹》才是真实的。我对《三温四寒》这一书名倒是颇为中意。本来我打算写一部比这部小说长出一倍的，把更多的形形色色的人物与事件编织进去，描绘出丑陋、晦暗的一面，因顾虑到时局的发展，似乎只能表现明快而好看的东西，取名《三温四寒》略与题

材不符，就蓦然想起了《细雪》这一词汇。以前我就喜欢这个词，曾经想过一有良机就用上它。

1

老早以前我就想好了《年迈》这一书名，心中颇为得意。川田顺先生因偶发事件，使这一词语突然广为传唱，使我再无使用的道理，当时我悲哀地想，糟了。还后悔要是早一点用就好了。还有一则我早已取好的词汇“做鬼脸”，到现在为止，我仍然认为一有机会就用上它，却遇不到与此相适应的题材，或许除我之外，再也没有作家对词汇这么感兴趣吧。如果并非这样，也有试想一用的人，我希望能毫不顾忌地使用它，毕竟我还没有使用的良机。

2

自己的作品首次问世，是一部名叫《诞生》的戏曲，登载在第二次《新思潮》的创刊号上，小说则是登载在第二期上的《文身》。当时我喜欢取两个字的标题，如《诞生》、《文身》、《麒麟》、《少年》、《中介》、《秘密》、《信西》、《恶魔》等，都是用了两个汉字。因是年轻时的作品，在内容上虽不大雅观，其中《麒麟》这一题目当时内心颇为得意，如今想来未免矫揉造作令人反感，其实也并非是特别讨厌的题目。我最孤芳自赏的是《吉野葛》与《卍》。这两者标题与内容都谐调一致不想再做改动。《刈芦》与《各有所好》好像略显造作了一些，也是一开始就十分欣

赏的。顺便说一下，《各有所好》已经译成英文在英国出版，塞登斯特卡先生的英译本的题目为《Some Prefer Nettles》，意思是“某种昆虫喜欢吃荨麻”。据塞登斯特卡先生的说法，美国没有与日本的“蓼”草相对的植物，所以不得已而选用“Nettles”。“Nettle”翻开字典是荨麻的意思，与蓼草固然是天壤之别，不过在该场合下，意思也能相通。塞登斯特卡先生在有关我的介绍性文字中将《卍》的题目译成《漩涡》，这是一个假定的标题，似乎无伤大雅，可是如果翻译全文会有比《漩涡》更加恰当的题目出现，毕竟西方人无法把《卍》字这一图形原封不动照搬过去。

3

由于自己才疏学浅，还有一部作品曾请他人代为题名。许久以前我下榻于本乡的菊富士馆，提笔创作与中央公论社签约的戏曲。泷田先生顺便催稿前来看样，从旁观者的角度看了一眼原稿，我说明了大致的情节，标题也拟了几个，可怎么都觉得不踏实，为此正大伤脑筋，不知是否有特别好的题目。泷田先生毫不犹豫地回答，《情窦初开时》怎么样？于是那部戏曲就这样定下标题。

4

那是居住在横滨市山手区的往事了，是在 1922 至 1923 年左右。有一天里见先生、吉井勇先生，与里见特别袒护的经纪人悄然来访。我曾带他们到南京街中国餐馆的聘珍楼赴宴，当时进餐的房间墙壁上挂有一幅竹刻的对联，上联我已经淡忘了，下联题

为："多情佛心"。里见先生见后，反复絮叨沉吟不已："多情即是佛心吗？真是精彩的句子。"过后不久，在时事新报的报纸上就连载出了《多情佛心》这部小说。在里见先生那里，那部长篇小说的构想已经形成，胸中自有丘壑，偶尔巧遇这一对联当下就决定了标题，反过来也可能有看见这句词藻后再去构思小说的情形。

5

过去巴尔扎克为给作品中的人物取名而煞费苦心，听说他逡巡在巴黎的街衢，挨家挨户看门牌。说实在的，比起给小说取名，作品中人物的取名更加棘手难办。在给小说取名上马虎一点的作家，给主人公取名时，一点也不含糊，相当拘谨，一个好名字既要不着痕迹地取出来，又要跟人物水乳交融，想出这一名字是十分困难的。与此同时，也是一件越操心费力劲头越足的工作。我总是想起红叶山人的《金色夜叉》。像红叶这种苦心孤诣的人怎么会选定诸如"富山唯继"、"间贯一"、"荒尾让介"之类的傻乎乎的名字呢？《多情多恨》中的"阿类"等倒是颇费周折的好名字。

6

学艺不精的我，不会去查看门牌，取而代之的是翻阅人名词典，电话本与会员名录，每当碰到自已窃以为中意的名字就会认真写在笔记本上备用。如今我再也没有这种热心了。不管怎么说，最让人绞尽脑汁的是女人的名字，哪怕在笔记本上记了一大

串，特别合适的往往无法从中找出。还时常出现在搜肠刮肚之后，终于迷迷糊糊地用上了一个朋友的名字。我在小说《少年》中，主人公少年的名字就取名为获原英，它很明显是前年故去的原音乐教授钢琴家获原英一的名字。它长期潜沉于我的脑中，无意识中在此时蹦跳了出来。我跟已故的获原先生是通过原来偕乐园老板笹沼先生的介绍，从获原还在音乐学校求学时代开始相识。他是我的一位老朋友，当时他居住在新富街旁。小学肯定上的是文海学校，与六代传人菊五郎等自幼相交甚深，年轻时容貌俊美，是一位跟先代梅幸相貌相像的美少年。我用上此君的姓名，直到我的朋友偕乐园老板提醒之前还未曾觉察，何况从已故的获原先生那里也未提出责难，所以事至如今就更没有更换名字的必要，也就照用不误。

7

还有一件事，是一部名为《饶太郎》的标题的小说，这是一部不怎么出名的年轻时的旧作。其中，作品中的主人公为“泉饶太郎”。不知道是什么时候已经作古的小村雪岱先生提醒道：“你使用了泉先生的大名哪。”我方才恍然大悟。众所周知，已故的泉镜花先生的姓名本为“泉镜太郎”，他浅存在记忆当中，以这种形式凸现了出来。我讨厌这部旧作让人看到，就连作品集中也未收入，或许镜花先生生前未曾觉察吧，如今想来仍不禁冷汗直冒。

1955 年正月记

1955 年 2 月《每日新闻》

京舞礼赞

近来，政治也好经济也好科学也罢文学也罢艺术也罢，一切都毫无例外，不断地形成了以东京为中心的格局。惟有京都的舞蹈特立独行，忠实于古都的传统与情趣，继续在故园中温馨地羁留。对此我总是心存感佩。其中，有三世八千代的已故艺人片山春子女士、已故艺人松本佐多先生，还有如今荣升为四世八千代长老的这些伟大艺人们前仆后继，才保持着古风犹存。回想起来，自从当年在新桥舞剧场上演京都舞开始，业已送走七年的风霜。京舞的妙处连东京人都深为释然，所以当时确实人望甚高，如日中天，本次想必将博得满城喝彩吧。八千代先生的门生人才济济，春勇、小豆、里千代里春姐妹、照叶、富子等等，以及其他出色的舞者聚集一堂，他们将如何展示独特的舞台艺术，如何发挥与东京风格迴异的另一都市的风采，我

如今已在脑中开始想象那一光景与效果。

1959年11月东京歌舞伎座“京舞”

女人的容貌

杂志社委托我以“当女人显得崇高时”为题，谈一谈我的个人想法。勉强来讲，我在观瞻古代优秀的艺术品如佛像呀、肖像画时，有此感受最多。而活着的人中几乎鲜见。如此说来，倘若存之，还是必须去女人的容貌中寻找了。

谈起崇高，我认为其中必然隐含着永恒的成分。我在幻想之中，脑中屡屡浮现出过世母亲的形像。浮现的不是她临终时的神态，到底啥时候、什么时间的容颜也不大清晰，多数是我七八岁的孩提时代的，我母亲年轻美丽的花容月貌（我的母亲是一位美人)。对此我感到最为崇高。接下来，巴尔扎克的小说《绝对的探索》中名叫约瑟芬的女性，也予人无比崇高之感。在另外的小说中，我再未体味过那种崇高的感觉。

以上都是空想中的女性。在实际生活当中，把女性升华到崇高的极境者当属恋爱

了。一个恋慕着她的女人，纯善贞洁的女性自不待言，比方说哪怕是无比荒淫的荡妇，也显得纯真，显得崇高，此类事情是屡见不鲜的。因此，简单地讲，当女性显得崇高时，便是热恋着她的时候。

还有一点淡忘了，在通过电影的特写镜头看到年轻美貌的西方女性的玉容时，也不时有此崇高之感。不知何故，日本女演员就无法给人这种印象。

到此打住，以上便是我粗浅的回答。

1922年1月《妇女公论》

东西方美人

现代的女性这种标题，看似容易，其实是有点棘手的。听说无论是谁，观察结果均大同小异。今天，我边执笔为文边略有所思。对女性美的标准，我就姑且把它固定地划分为二，即关东与关西。东京特色固然已经盛行到整个国家，但是在日本的西部跟东部，其实不只限于女性，在诸多特色上都有天壤之别。虽然不如中国南北的差异明显，气质呀、喜好呀、体型呀、言语呀、表情等等暂且不论，从瞳孔的光润，皮肤的色泽，肌理的滑嫩、轮廓等等，直至全身的骨架，多少均有所差异。是在西部出生，还是东部出生，有时仅只一瞥，其中可言中的差异就蛮多。不是说孰优孰劣，她们各自都有独特的美感，所以我希望从两大地区择选出代表性的美人，或者择定出东西部的名次也饶有趣味吧。

如今已经是东方情趣盛行于世界的时

代，女性美逐渐作为日本式的特色开始风靡欧美。在美国，就讨厌鼻梁高挺跟身材修长的，小巧而纤瘦者最有人缘。过去一提起西方的女性，总想到她们的脸上密密地长着汗毛，而近来也如日本女人一样使用剃刀了。修染手指甲呀修脚趾甲呀闹得沸反盈天的，不过论及手脚肌肤的柔美，日本的女人恐怕是世界数一数二的。便是肥瘦状况等，西洋人油脂厚腻，日本人则苗条结实。若以四肢的匀称论之，就更不在话下了。

以上便如实记述了我的一管之见。

1929年7月《妇女公论》(“现代美人论”)

我喜欢的六张玉容

我喜欢美人这一点，竟闹得蜚声远扬了。我本来是讨厌待客的，可只要是美人来访，我总是热忱欢迎。我曾提笔记过此事，这次对穷追不舍的编辑部的要求，看样子最终是推脱不掉了。

若是把六个人摆在一起，她们各自皆是艺道中的出类拔萃者，自然亦不是刻意为之的。在名门闺媛中似乎也有相当漂亮迷人的女子，可我上了年纪后与世间接触的机会大为减少，也就没有邂逅到最终能镌刻于记忆中的玉容，如是形成了这般结果。

在电影界中有我好早就喜欢的京町子。不将高峰秀子放进来似乎觉得不妥，或许是把宝座谦让给年轻人的合适时机了吧，于是暂且撇开不提。

我在此不得不致歉的，这些毕竟是我所喜好的脸型，其中有人见人爱的，谁见到都说是美人的人，或许也有在一般意义上不配

称之为美人的人。这么讲确实有碍视听，跳裸体舞的春川益实小姐等就是大众情人型的。我生性喜欢猫儿，在女人身上我喜欢的便是像驯服了的猫一般感觉的容貌。益实小姐在感觉上跟西莫纳·西蒙相像，也有说是日本本土式的，对我来说，这种玉容更显得美艳可爱。她的姿势也颇为周正，好像最近人气正在飙升。

六人当中，我跟杉田弘子、淡路惠子、若尾文子还未曾晤面，也许实际一照面，跟电影或电视上看到的感受会有所不同吧。

马稻子专程来访一事，可谓众所周知，过后妻子感叹不已：肌肤那般娇美细嫩的女人真是寥若晨星哪！这类感觉，不亲身会晤，是无法体会的。看过扮演《飘雪前后》影片中年轻的夫人(即片中清冈之妻鹤子)，对其演技也是心悦诚服的。

若尾文子的《朱雀门》令人大失所望。那种头相跟服装，我以为是不适合她的。

杉田弘子在一般标准上已是倾城美貌。当我一看到她的容貌，类似的小说的素材，便在我脑海中如云雾缭绕般如丝如缕地浮现。我前去看电影只是为了看到她的容颜。一打听，此人守口如瓶，沉默是金。那张玉容本来便是不大声谈笑反而更显得娇美可人的羞颜。

在洋气十足这一点上，首推淡路惠子。

艺人便只有祇园的子花小姐一人。本来我就不喜欢东京的艺人，所以基本上一无所知。至于说到美人，新桥一带的丽人如织，肯定远比祇园更多，在这一点上京都是难以企及的。在京都的艺人中，本人首推子花。此人在舞伎时代并不是出色的美人，可是最近好比出水芙蓉。听人们议论，说她跟一代艳姬先代羽左卫门长得一个模子。

1957 年 5 月《中央公论》临时增刊

为人父亲

我是在业已过去的三月十四日始为人父。了解我的人，对我当父亲一事都觉得不可思议。我自己也觉得好像遇到了一桩不可逆料之事。当然，大部分人在结婚的同时就理所当然地有了早晚会成为父亲的准备，而我一点也没有这方面的觉悟。

迄今为止，我跟良家女子有过交往的事不下两三回了，一次也没生过孩子。生来便有着病态般性欲的我，莫非在体质上存在着某种缺陷么?! 或许缺少生育孩子的健全能力吧！肯定是这样，不知不觉间我对此妄信不疑。受此误信迷惑，我于去年六月放心地结了婚。而且妻子以前就是一个艺人，此事本身也足以助长我的宽心。结婚之后约摸四五个月，荆子的身体渐渐开始显示出妊娠征兆，还开始有了孕吐，人们都议论纷纷，对此我是轻易难以置信的。妻子的祖母频频表示担忧，“还是让助产婆来看看吧！”我的内

心开始焦躁不安起来。到了八个月头上，腹部的膨胀就相当惹人眼目了，我也渐渐表示屈服，允许人去叫产婆了。

“身体确实十分健康，肯定会顺产的！”

产婆赞叹道。可是我还是相信孩子不会出世。“我这种人的孩子，不可能发育成人形的。肯定会流产的。”一回想起此前我对自己的头脑与肉体所施予的涂炭毒害，我产生了万一生个畸形人怎么办的担忧。

我为什么要如此讨厌小孩呢？那是因为我是一个彻头彻尾的利己主义者，那是因为我是一个自始至终娇惯着自己一人而活着的人。我只想为自己的快乐而生存下去。只想把自己所有的钱财，全部为自己的利益而花费浪掷。这一自私举动，直至如今，我一直奉行不渝。对自己的亲兄弟，我也是相当冷漠的。所谓的交友则更为稀少。我之所以被人们认为是一个性喜隐秘的人，有着喜好孤独的怪癖等等，其实我的这种个人主义就是主要的原因。我的利己主义观念不会顾及什么骨肉之亲、亲友的关系呀，根本无视一切。因此我很害怕于己于人有什么不愉快的感受，尽量努力不去社会上抛头露面。

比方说吧，即使是我喜欢某人时，也从来没有忘记“自己”。我是为满足自己的虚荣心而去帮助他人的，是为充实自己的欢乐而去跟女人谈情说爱的。而肝脑涂地地为他人的利益尽心出力的念头，则绝对没有过。

“你嘴上讲怎么讨厌孩子，等孩子一生下来，肯定是十分可爱的。”

很多人这么说，以好话安慰我。可是这番言语对我一点慰藉也没有。相反我却认为“要是可爱可就更糟了”。就算没有孩子我的收入也并不宽裕，而要把其中的一部分分到孩子身上花费，想到这一点就苦不堪言。

其次，我还在心里嘀咕，会不会因为有了孩子而对我的艺术造成损失呢。我以为，一旦我的个人私欲减淡了，我的艺术才华也会消减殆尽。

害怕孩子之余，我开始回想过去，追思自己，“我到底为什么要结婚呢?”

无论如何，我跟现在的妻子结婚并非出于恋情，这一点是从结婚当初即无须争辩的事实。总体上讲，我在某一作品中曾袒露过性病态，迄今为止，我未尝碰到过令我神魂颠倒、朝思暮想的心爱的女人。我的确跟两三位女人谈过恋爱，如今回想起来，她们似乎都只不过是 affectation（装腔作势）而已。上一期刊登的评论中并非我弟弟恶意攻击，是因为我的头脑特别讲究实用、唯物，所以从未感受过真正意义上的恋爱。究其原因，似乎不外乎真正的恋爱有几分仍然是属于精神领域的东西。

因此，我是出于全然有悖于恋爱的动机而结婚的。

以自己现在的心态而言，我也决非满意至极。人们评论说，我历来通过作品发表的所有思想与主张，不是出于我的宗教信仰，而只不过是我的趣味而已。对人们的这一非难，我基本上感同身受。（我本人呢，深感它们来源于比趣味更为遥远、深邃的所在，无论它是善是恶，它终究以一种我无法遏制的强大力量，时常带动着我，令我激动莫名。）不过在我身上是难以奔涌出那种把现今的这一倾向发挥到极致、当成自己的宗教般的、充分的勇气与热情的。具体而言，我一方面对“恶”的力量予以肯定，加以赞美，也在不断承受“良心”的呵责。若是阅读圣人的传记，或是接触到崇高的人格，我会情不自禁地为自己的浅陋深感羞耻。我是不会干出把名誉呀尊严呀全然忘之脑后的胆大包天之事的。可悲的是，这一点不知不觉把我引向一种摇摆不定的态度。

从顺其自然的结果上讲，我对如今的状态是不会心满意足的。“继续放任、散漫下去，如此以往我已经变成一个见识孤寡的半桶水。我应该稍微沉稳振作一点，扎扎实实地深思一下自己的事情。”有了此一醒悟，从去年的正月时我就结束了放浪的生活，回到双亲的家里。尽我所能地接近书案，开始养成了有规律性地进行阅读或进行思考这一习惯。

可是在父母家中也并不感到安然自在，动不动就想回到过去的放浪生活中去。“如此下去万万不可。总之我要建一处自己的巢。那时，我会把自己关在书房里，静静地潜心思考。”我内心思忖。于是作为建设一个家庭的道具之一，我娶了妻室。

为此，在诸多意味上我的妻子只不过是为我所用的高级摆设而已。不把自己收入的全部掏出来以供玩乐就感到不自在的我，尽可能地购置了室内的装饰品、器皿等物什，关心使家居“赏心悦目”的琐事。正如前陈，在此之前，我是没有能力沉浸于过分颓唐奢华的享受生活的，即使如此，在已对一般的放荡生活厌倦的同时，我的这一态度变化在某种程度上取得了成功。总之比起临时住店，比起父母的家，我有了几分悠然自得的感觉。

对此我还有一种心理准备，即妻子呀家室呀之类的拖累，具有多大程度上牵制并矫正我的坏脾性的力量，我自己倒很想自投罗网一试轻重。自己的恶魔主义的倾向，若能因这些拖累而洗心革面也未免不是件好事。如果奔涌出反向冲破这些束缚，朝原来的倾向靠拢的力量也未尝不妥。不管怎样，我静候着那种铭心刻骨的生活历练跟冷静思索的结果，然后那样从自己的头脑中产生出来的思想，才能真正成为自己的“信仰”，因此这将在一定程度上丰富我的社会经历，扩大我的视野，倒是不无助益。我就这样异想天开。

自从我组成一个家庭后，约摸过了十个月。这期间我完全停止了放浪，杜绝了游荡。随便乱花钱的现象也不见了，社会信誉在上升，多少能令父母放心，也取悦了自己的“良心”。可是直至今天为止，我在艺术上的进取心仍一成未变，哪怕想更改也改变不了。

对我而言，首先是艺术，其次才是生活。起初我尽量努力使生活与艺术一致，或让它从属于艺术。我在创作《文身》，写作《遗弃之前》，创作《饶太郎》时，这一想法还勉强可能实现。到某种程度为止，我极其隐秘地过着病态的官能生活。不久，当我感到自己的生活跟艺术之间产生了不可回避的鸿沟时，至少还企图为了艺术有效地消减自己的生活。我生活的大部分，我希望是为完善我的艺术的种种努力。连我的婚姻，我也想解释为追根溯源是为了我的艺术更加美好，更加深刻的手段。如此一来，在生活之先，我首先高擎起艺术。而在如今，正因为这二者有轻重之分，一时之间完全分隔开了。当我的内心在思索艺术时，我往往憧憬于恶魔之美。当我眼睛投向生活时，我便为人道的警钟所震慑。怯懦怕事而冥顽不化的我，无法继续平衡这相互矛盾的二者的心灵的争斗，屡次走偏了。

可我热爱艺术，深知自己只有依赖艺术才能有生机，故而为了修筑自己的艺术长廊，不惜付出一切努力。真正的艺术与生活是完全可以一致的，这一点是不言而喻的，我决心今后打消自己的怯懦心理，一直努力不懈，直到完全处理好真诚的内心中的争斗。

就在如此思考的当儿，我的妻子的临产期逐渐逼近了。对自己的拖累，超过了当初的预期，于是我深为不安且心中震怒，我甚或觉得没有必要让孩子出生。在我终于觉悟到早晚将成为父亲，这是一种不可回避的命运时，反而觉得历经这一生活体验未

尝全无益处。把当父亲作为一个新的阶段，我期待着在我的精神世界里发生某些划时代的变化。这一期盼虽伴随着担忧，却使我略为宽怀。

从三月十四日傍晚妻子开始感觉阵痛，就把铺席扩展到茶室让她躺了下来。我端坐在隔壁房间的长方形火盆前。当我听到她那近乎癫狂的呻吟声时，顿觉毛骨悚然，逃进二楼的书房，曲着身子把自己埋在安乐椅里。眼下将不出几小时，一个将从母胎内抽枝露芽的崭新的生命的力量，以及与此较着劲气喘吁吁憋闷不已的母亲的痛苦，它们竟然是由自己的精力创造出来的，想到这一点，我不由感到一种莫可言状的满足，不禁苦笑起来。于是我打心底对妻子的烦恼寄予同情，并衷心祈祷可怜的她平安无事。过不多久，妻子的老母亲跑上二楼，对我说：

“孩子刚刚生下来，是个女孩。”

孩子降生时呱呱的哭声，并没有传到二楼来，所以我对此一无所知。

生产很顺利，产婆甚至未赶得及。通红的婴孩挤出最大的声音嚎哭着。当我听到那种盛气凌人的叫声时，在第二个“我”身上掠过一丝恐惧，仿佛我的活力都被夺走了。到了第七天晚上，我给她取名“鲇子”。当时一位朋友前来探访，笑道：

“你已经当了爸爸，可真是滑稽。特别是连脸相都跟你一个模子，就越发可笑了。”

我打算写一篇“为人父亲”的感想，反而写成了一篇“成为父亲之前”的告白书。“为人父亲”的体验我还是非常肤浅的。到自孩子生下来约摸过了一个月的今天，我一点也不疼爱这个孩子。或许永远也不会喜欢她吧。妻子倒是比孩子可爱得多。

要是哭声闹得太烦人，我计划把她寄放到别处去。不过现在

还没有什么大妨碍。把她让给妻子当玩物，自己在二楼的书斋里一点也听不到吵闹。添了一个婴儿，在经济上有何等程度的差异，这一点至今还不大明确。因此生活中我将孩子忘之脑后的日子居多。

我担心的还不是这个已经出生的孩子，而是会不会生下第二个、第三个孩子之事。如果生下第二胎，我已经跟人预先商量妥帖送给人当养子。

我读过本杂志上个月刊载的有关我的评论文章，多少有所感触，才写下此篇告白。不过我头脑中的千丝万缕之念，再怎么努力真诚地坦白，终归是无法如实反映出来的。当我告白自己的某一种想法，马上就会有相反的念头如滔滔洪水般滚涌而来，弄得我都想把前面的叙述取消。为此，我尽量率真坦诚地，将内心的历程的大部分记录下来。我只能如此。

1916年5月《中央公论》

我的家谱

对我的家谱，没有任何可资显耀之处。在我的父辈跟祖辈当中，根本没有产生什么名高望重的人，而且甚至连家世好都谈不上。我们家世世代代都是江户的老街坊。

如果谈到“江户仔”时多少觉得还有点显摆的价值的话，我们整个家族，不管是从父辈的血统来讲，还是从母辈的血统来看，这一两代都是地地道道的商业街的“江户仔”。

我的祖父，是在我三岁时见背的，所以他是什么模样，我一点记忆都没有。就是对祖母，我也没有什么特别的印象。

父亲是一介平凡朴实的、认真踏实的、规规矩矩的市民性格之人。

母亲也依然是平凡素朴的。母亲在少女时代过着相当富足的生活，所以听说受过相当程度的教育。我在孩提时分，对十八史经略中那些不解的部分，常常问询母亲，秉承

其教诲，此事我记忆犹新。她有着异常的洁癖，从卫生间出来，总要用香炭灰擦拭两手的指头，然后撒上盐洗干净。

就先谈这么多吧。此外真的没什么。就是如此粗略平实的家谱。

1918 年 6 月《中央公论》
"对培养出著名人士的父母之研究"

妹妹

我本来是讨厌拍照这类麻烦事儿的，就是去中国时都嫌麻烦而没带相机。友人中有相当投入的摄影迷，而且他们告诉我，如果想涉足影视艺术，不知道摄影是不大合适的，最终我被他拉下水，也想小试一番了。由于大正影视公司的摄影师们时常出入我家，在他们的指导下，如今我已经能自己显像、烘焙了。照片还是相当死板，至于艺术写真类的作品总让人觉得不大自然，有牵强之处，无法动人魂魄。只是拍拍本来面目的事物，不加以任何装饰，已经拍成作品程度的已经堆积如山了。

在此刊载的是妹妹的相片。也没有什么拍成精品之类的想法。波多野女士有令在先，让我把它拿出来，我就遵令而行了。好像是看镜头时不大在行，有时差得连位置都没摆正。

1922 年 7 月《妇女公论》

我的清贫故事

1

新年伊始的，就讲些穷酸的事未免不大吉利吧。我说。

哪有的话，你动笔还是在年内嘛。这是佐藤观次郎先生说出的极为体己的话。他是正好前来催促稿件的杂志总部的记者。

实际上，我前几天就抓过佐藤先生的差，向他倒了一通苦水。每年如是，一到年末我就到东京去为钱财奔走，这已经成了相当长时间以来的惯例了。因此，对此事知之甚详的东京的朋友们，有人会说笑是谷崎快出山的时候了吧，或是揶揄说莫不是又来赊账了吧。要是余有尚可一赊的稿酬就好了，应该得到的名下的那份早已经通过提前预支取完了，此外能否再通融一点呢，我常为此

耗费心思。有人对我说，你有爱说东京坏话的怪毛病，可困难的时候最终还是得到东京来不是？十分遗憾，事实的确如此。不管怎么说，我户头上哪怕有九分九厘钱都是东京的杂志社跟报社的，除在合适的时候驱车前往之外别无他法。不过呢，如果不是因为金钱的事，我是一点也不想上东京这地方来的，若是其他事情都一律尽量推脱不去了事。惟有此事通过书信往往得不到解决，有应该讲的话总说不出口之忧。因此，才诚惶诚恐地赶来了。来之后如果办事顺利，哪怕对亲戚故旧欠礼也罢我也会马上溜回老家去。这种事，不只一年一回，也并不只是十二个月，而是有两三回或四五回。

你为什么那么需要钱呢？你是不是出手太大方阔绰了吧。有不少人抱着对我进行忠告的初衷询问我。老朋友们会真心为我担心，他们认为：你总是过着这种入不敷出的日子哪成个事，至少要为年老后操操心，总得存上点备用金吧，可你到了这把年纪还一个子儿都不见。这样劝诫的人们以为我对金钱一点也不看重，手放得过松，总是左手进右手出地花个精光，他们似乎在暗中责难我的这一毛病。不过且慢，我的确不是那种抠得很紧的人，但最麻烦的是，我的友人们都过多地估算了我的收入。他们认为靠版税跟稿费应有相当可观的收入，他们从这一前提出发错误地得出我出手大方或没有贮蓄念头的结论。这还算是小误会。不久前我跟佐藤先生说起“每个月勉强有上千日元就好了”时，他作出一副怪讶的神情：“嘿，千把块都没有？我原以为怎么都不少于这个数的。”于是我举出具体的例子，说明了怎么都凑不足千元的原因，他才终于表示了理解。跟佐藤先生这样的记者解释起来尚如此费力，其后我抓住某位杂志社的先生跟他聊天时，很明显引起了他极大的误解。如此一来友人们想法不实也就在所难免了。

2

顺便说一声，月收入不足千元已是好几年来的事了，过去也曾有过那般拮据的时候。然而那个时代里，生活费用一旦膨胀起来之后要慢慢缩减，可真是件头痛的事，如此一来始终为陷入赤字中而苦恼。

其实说起千把块的月收入，也并非那么见不得人的贪欲吧。有人认为，花五百元或三百元不见得就混不饱肚子，因此以千元为基准来哭穷也未免奢侈了点。还有一种意见就是，既然需要钱那也可以写通俗小说呀，没有耐得住贫穷的觉悟又矢志不渝地搞纯文学才是矛盾呢！如此一说我就只有即刻默然引退的份了。既然不敢大胆主张千把块的月收入是当然的生存权力，并坚持这一点，那就请安于现状吧。即使如此，如果向人道出为什么上千块是必要的，又为什么挣千把块是困难的理由，人家听后觉得我准又在发牢骚了。

3

在《文艺春秋》的新年号上，我以“浅谈职业性的文学”为题，论述到小说家这一行未必是倒贴钱的买卖，还更进一步指出比起其他职业来它有不少有利之处与优点。既然如此，我当然不会后悔我成了小说家，就算我再托生为人也许我还会以小说家为己愿的。这是一般的见解，而在此处所写的，是就现在的我这一特定的情况而论的，故而若将彼此混同起来对待就麻烦了。如果

让我道出眼下的苦衷，我希望有更多的自在散漫的时间，更多的放松的时间。如此一讲，也许会有人反问谁有这种需要呢。就小说家而言，这一放松的时间其实就是进行学习与增加修养的时间，是为下一次创作而做准备的时间，没有这--空档就无法写出会心之作，这一层读者大体上是能够理解的。而且随着年岁的老迈，这一放松的时间就格外地需要。究其原因，年轻时期仅凭着青年特有的幻想力与胆魄，哪怕不明确的事也像详知一般地三下五除二地写下去；而一届老年，在这一点上就特别认真，甚至有点惶惑，无法对事件暧昧处之，如果不是一开始就加以考察直至自己了然于心，是无法执笔为文的。

比方写以千利休为题材的历史小说，若是年轻的作家只靠翻翻参考书就能下笔如注；而如此年岁的我，则是首先进行了三四年的茶道的实习然后才……说起真正的理想，我希望说明白一点，我并不是预先就抱着写利休的目的而去修习茶道的，而是在温习茶道的过程中，一个以利休为主题的构思自然形成了。因此，当我回想起我写《麒麟》或是《文身》时，就想过那种题材的小说，竟然那般自然无痕、毫无造作地写了出来，我深为年轻时的冒失感到吃惊。也就是说，老人正因为年纪大了想像力减弱了，如果不依靠事实与经验，就生发不出创作激情。不过青年也好老人也好都有各自的长处，既有年轻人的冒失带来的成功，也有一些作品需要老人的认真。无论哪般，如今的我既然已届老龄，在准备一件创作时，为了发挥老人特有的专注性与诠释癖，就像频频敲着石板过石桥时一样，只能是锻炼耐心了。如此一来，实际上，希望调查的事情，想了解的情况，想经历的过程，倒是不着边际地发现了不少。毕竟那是为了拓宽生活范围、丰富生活内容的，所以随之往往会花费一定的经费。

4

在这个意义上，做了比较充分的准备才着手的当推《各有所好》。正好是在写作它之前，改造社及其他社的“1元钱丛书”出版了，我等自打娘胎里出来破天荒有了一笔巨额收入进账，也就是所谓的版税。因此，在那之后四五年当中，几乎不知生活艰辛，过着相当悠闲的日子。那几年当中的生活阅历诞生出了这部作品。本来我就不曾想过要写这种作品，并没让生活适应于它。我没有任何用心，根本没打算什么时候写点什么，只是悠然自在的，什么都不挂心地生活着。于是，当我接受大阪每日社写一部长篇的委托时，只是有一种会写点什么的预感，到底会出来什么东西我也把握不清。在执笔写第一节之前，清晰的计划还都没理出头绪。哪怕如此，我还是没有任何不安地执笔伏案，一动手写就刷刷地下笔如注。即便没有思考，情节还是自然地展开。我还是头一次感到十分充实，当时感到在自己的身心内部积聚着力量。

由此思之，所谓的准备并不是在打好一定的腹稿后为故事的构成而耗费心血，或是为场面或人物的出入而殚精竭虑。这也是一种准备，但说到底它是属于次要的问题，与之相比，以前的、并不把工作放在心中的悠然无碍的时候，才是真正的准备。我重复说一句，年岁增高后，这一时间就会逐渐延长。虽说如此，而且我也迫切希望有像创作《各有所好》时那般的空余，可打那之后由于重新归于原先的困顿，就再也没有一次理想化地实行过。虽说不宽裕，而且我已经觉察到生活难以为继，还是忍受着借款的攀高与支出的滞重，只要能维持就尽量维持着。写《吉野葛》

时，是早就朦胧地想好了类似的腹稿，即使如此也是紧跑慢赶坚持写了三年才罢笔。我最初写它的题目时安上的是“葛叶”这一标题，当我觉察到以吉野的秋色为背景、再运用国栖村的抄纸女工这一形象效果斐然后，动手写了五十页稿纸就罢稿休笔了。于是我等待着那一年秋天的来临，自吉野山游逛到国栖村。光是一次旅行还觉得心里没谱，我又静等着翌年秋天的来临，再度出游，那次还在山中做了短暂的逗留。期间我前往和泉的信田森林，为了取得古时卖艺女的书信跟赎身的契约，还走访了道具店跟废纸铺。道出这些琐事好像净是诉苦，心里不胜惶惑，然而我不是在此贩卖我的苦情。究其原因，那些旅行、远足以及牵涉到道具店等的行动，它只是一种游历，而未必是只为了写出作品而付出的努力。不过同时由于此类游历难以成行，想写的东西无法写出来亦是事实，现如今我揣着两三年前打好的腹稿而无法动笔的仍有一两部。

5

游历的种类各有千秋，并不只是旅行跟远足，因此费用大体上自然是毫无限制的，再加上支付一家生计的正常费用，给弟妹以及其他亲眷的资助，要把这些费用都细算进去，千把块钱也蛮节简的了，也未必谈不上。然则从对这种精打细算的方法乃至这一生活方式视为奢侈的人看来，我的寒酸故事是不可能成立的，因此只能对那些有此认同的人，我才试着解释了一番为何挣千把块是艰难之举。还有，如上所述，游逛时完全是自掏腰包的，至于谈到如何维持那一段时间，只有三种方法：版税、预支版税跟稿费，继之还有把各项支出尽量往后拖延承付。其中，正常的收

入只有版税，其他不言而喻都全部是主动或是被动的举债。只靠正常收入要支付所有费用是不够的，负债就自然会增加。不久当一件作品完成之时，本来用稿费或版税可以付掉游历期间产生的负债，不过千万不可这样做。比方说《吉野葛》吧，诚如前陈，是一部准备充分之后诞生的作品，其稿纸只不过是百十来张的不长的文章。因此就稿费来讲也就一算便知，要印成单行本又嫌页数不够。那种作品两三年写上一回，原本就划不来。结果，这几年来，我逐渐缩短了游历的时间，平均一年才一次，也就写出百张稿纸或是百五十张的作品。不过，仅从借款尚存这一点，就得费点心机地采取一些搪塞的手段了。

就我们而言，无论如何最盼望的莫过于书多多地卖出，即有版税进账。这跟稿费不同，是不需要动笔就能赚到的，因此对我这等懒散的人而言，实在没有比它更妙的好事了，于是将出版过一次的作品，变换装订、变换定价、改换出版单位，以及变换廉价版、或是豪华版等名目，将它两次、三次地出版。若要举上两三例的话，《各有所好》这本书由改造社作为单行本是一次，作为全集中的一卷是一次，作为春阳堂的廉价版丛书之一是一次，就这样出了三次。《刈芦》也是两次，《春琴抄》也是两次，最近又是佳音频传，出版三次、四次也未可知。当然多数情况是依照书店、出版社的委托，未必都是作者策划的，亦未必是完全为了挣钱。不过如今就算没有这种事出现，不想付梓出版的事情也是有过数次的。至少在一本书上市销完之前，将同样的东西用跟它差不多的定价由别的书店来出，从出版道德上讲是没有乐趣的，所以如果我有一定的财产，也许就不会这样做了。不过，也不只是我，其他挺多的作者们也一样，与我抱有同感。然而市场是有限量的，读者数目大体上是固定的，因此说是改变了一下形式再回一次锅，另一版本销到一定的数量也就卖不出去了。因此必须

清楚这种方法本身是有局限的。

6

接下来还有另一原因，即我之所以清贫的重大原因，在于我下笔迟缓。这一点前来催促稿件的记者先生总是挂在嘴上。真正理解为何程度如此严重并予以谅解的，只有与我一同起居的家人，记者先生们似乎多少有所耳闻，只是不胜遗憾而已。实际上我是讨厌把下死劲跟雕琢的苦心挂在表面上的，我不会啰里啰嗦地加以解释，我的拖稿较之上述堂皇殊胜的理由，主要是因为体力方面的问题。当我一个劲地凝神聚思某一问题，精神上也好肉体上也好就会很快疲乏劳顿，因此总顶不过二十分钟。这固然是因为年轻时就一直随身的糖尿病的缘故，总之就是这种现状。哪怕面对着稿纸，或者抽根烟，或是喝口茶，或是去小便，每隔十分或二十分钟，就会来各种各样的小名堂。就这样老是要重整旗鼓，无法一气呵成，也就无法专注于思了。因此当偶尔写至某处笔涩时，就或站、或坐、或饮、或吸，老是这么频繁地反复。吸完一枝烟盯着原稿瞧上五分钟或是十分钟，又进行不下去，这次又喝点茶再看。即使这样还不成就去小便一下，顺便到院中去走走回来再定神于原稿上。当行笔太过艰涩时，就感到原稿在跟我作对似的，边悄悄叹口气仰面朝天地躺一下，紧盯着天花板，有时空耗三十分钟甚或一个小时。这种事情当然不只限于我，只不过我的这一陋习过分严重，一个小时内正儿八经地执笔所花的时间，总是不出十到十五分钟。这还是在创作小说时，写随笔时则另当别论。为证明这一计算并非夸张，从字面上讲，一整天下来，除洗脸、进餐、入浴跟读早晚报纸的时间外，都跟稿纸守在

一起，最好的成绩是四张纸，差的时候是两张纸。年轻时候有过一天写十张稿纸的记录，这几年来只是一味地减少，回溯一下最近的记忆，《春琴抄》跟《刈芦》是三张半至四张，《夏菊》是两张半到三张半的程度。我记忆中特别困惑是写《盲女故事》时。当时我把自己关在高野山，坚决不见客，一心一意地埋首专注于工作，即使这样，两百张的稿子最后要脱稿时，到最后连一天写两张稿纸这种效率都保证不了。因此那部作品准备的时间姑且不提，共花了一百天以上，基本上完成要了我四个月的时间。那还是昼夜兼行，有时伏案到半夜两三点才有的成绩，如果期间要接待客人，或是写信哪，出去散步什么的，马上就会受影响。

7

如果我没有拖稿的毛病，如今花费一天精力写出的分量在上午就能写完的话，下午的半天可以悠然自适了。特别是现在我根本无法顾及去设计所谓的“放松的时间”。事实上大多数的作家成天就是这样，在完成一定工作量后，或散散步，或看看书，或会会友人，或处理杂务，都是这样闲适度过的。而且，还因人而异，有人爱用集中一周时间或是十来天时间把一个月的工作量做完，剩下的时光就可以悠哉游哉了。可是我分身乏术，无法从有限的时间中抽出身来，当我一旦写稍许长一点的文章时，甭提享受方面，就连婚丧嫁娶的礼规都会冒犯。如此工作了一两个月，这期间基本不跟社会接触，还会有各种麻烦伺机侵入。如此一来，工作只好慢慢往后推延。于是，当我终于收拾完一篇东西，还是没有休闲的余暇，又不得马上着手另一创作。如此往复循环，昨日跟今天的我，在时间上就无法严格区分开放松与工作的

时间，每天都是一边伏案，在那期间或是写写信或是会会友或是散会儿步，或是小读一下放在桌边的某些书杂，如此连接不断。随之，工作方面也好轻松方面也好都不能平静对待，始终是心神不宁的。

8

麻烦之中最让人头痛的，是正专注于某一作品时，另一个杂志社夹进了另一项工作。碰到这种情况能够谢绝当然是好，可是我不能婉谢，其理由是对哪处的杂志社都是违约行为。直截了当地说，本月份我就给《文艺春秋》、《改造》、《中央公论》写了三篇随笔。其中《文艺春秋》的那篇未完稿延至下月刊续登。如果不是写往三家而是专注于其中一篇的话，兴许会写出更耐人寻味的东西，作为作者对此是何等仰慕哪。可是从杂志社来看，他们认为既然钱都预支给你一年有余，要是连新年号还赶不上也就太说不过去了。这也是自然之理。于是，提起我的筹款算式，耗费的可真是一番苦心：我不断周旋于出版社跟杂志社之间，当 A 社的债台高筑时就到 B 社去借，B 社的借款过大时就在 C 社借，当 C 社的债务过高时就又慢慢转回到 B 社去。如此费尽心机的同时，一直不断地写稿，最近 ABC 社等各出版社的借款都从来没一次还清过，总是在哪一家都稍微留了一点点儿。

9

最近，比起小说我写随笔写得更多。随笔的话，当我写累了

时可请他人代为笔录，可以边口授边进行下去，所以上述麻烦跟筹款方式不断发生冲突也好，这期间适当分出一点儿轻松时间也好，怎么都能把活干出来。于是随笔成了我打发轻松时间的手段。说白了我还是想写小说，就算腹稿出来了，可是在如此困顿中难得有安坐伏案的余闲。如此等等，不一而足。最后我还得说件味同嚼蜡的事。这篇清贫故事便是在此等势态中写就的书稿之一，在此敬请读者谅察。

1935年1月《中央公论》

谈谈荆妻

最近的女性，确实变得漂亮了起来。体型显得苗条匀称，身材修长，西装笔挺合身，这样的女性人数正在增多。好像和服也时兴起来了，是那种使身体线条毕现的装束，较之过去迈着内八字走路的和服，简直别有洞天。

摄影模特儿把一只脚略略翘起，这种姿势在过去是压根儿不可能有的。

体型变靓了，身体肥瘦也恰到好处，这固然不赖；可是举止却不大雅观。对那种在客厅里伸出脚来也平心静气，以及伸着脚洗衣服等的姿态，倒是见者觉得脸上臊红，把脸扭开了。

不知怎的，我对那种如今已经鲜见的，那种纤弱如风、脚略微弯曲，画匠春信曾描绘过的女性，倒颇为怀恋起来。也许仅只是已届老龄的缘故吧。

就一般女性而言，我倒是颇能评头品

足，可是一到我妻这儿，转眼间就产生一种无从谈起的心绪。

1954年11月《朝日周刊》

故乡

有关“故乡”的往事，前些年在《少年时代》里已经做过详尽的记述，可是那片土地到现在已经变成何等模样，我自己没有亲自前往观瞻过。偶尔打那片生育我的土地经过时，只是在汽车上一晃而过，下车看一看之事一次也没有。过去的龟岛街一带，偕乐园就坐落在那里，这一带的情形是最后得知的，可那也已经是十五六年之前。我降生的蛎壳街跟长大的南茅场街大概有三十多年未曾去过。此次依照这家杂志的计划，不料在已届七十三岁高龄的老迈之年回到六十年前的往昔，踏上了故乡的土地。

乘坐宽大的汽车从京桥二条出发，与摄影家滨谷浩先生、小泷先生、竹森先生、纲渊先生五人，首先驶过昭和大街，开过了久安桥。在昭和大街尚未建成的时代，东仲大道是主要的街道，如今知道这一街名的人恐怕也寥寥无几。京藁兵卫的文禄堂等店铺的

痕迹不知已在何处，只有我小学同学的一爿店子，还有峰岸商店可怜地保存了下来。过久安桥往东，横穿电车道，来到八丁堀。因为可以望见以“马场的药店”驰名的仁成堂的招牌，可想而知那家店子依然保存着。在明治时代，那家旺铺前总是人头攒动，挤满了前来买药的人。两三位伙计抱着老式火盆，一丝不苟地聆听着客人叙述的原委再调配药剂，伙计兼任医师跟药剂师，这一结构跟一般的药店大相径庭。我们转往如今已是茅场街的三条，当时的龟岛街一条十九段偕乐园的遗址。此处对我而言仿佛出生地一般令人无比眷恋。最后来到此处，是在战争期间，当时偕乐园还未遭焚烧，笹沼夫妇还居住在这里。当时我跟喜代子夫人寒暄说：“要是我们彼此都还活着的话，会再见面的。”说过之后打后门出来，这一情景我记忆犹新。过后不久，那一带就瓦砾俱焚。我伫立在如今已经成为金商仓库运输公司的茅场街仓库这一大楼前，沉浸在这一感慨里。偕乐园最初在这一带是第二家，从后面一转就到街角，街角有桥爪医院，医院前面有一条小水沟，架设着一座名为地藏桥的石桥，桥的脚下还有一家派出所，如今已经成了暗河，大地震跟战争二度烧毁，所以我少年时代的梦想已经荡然无存。

绕过电车大道回到西头，从新场桥这边来到阪本小学前。正值春假期间，我站在紧锁的校门前。过去的新场桥更加靠北一些，位于战后一段时间还存留在原新场桥的所在之处。学校的正门好像应该更靠北一些，二楼的正门挂有一块匾额，上书三条实美的“阪本小学堂”，不用说它肯定已烧为灰烬。我们转悠到邻近的阪本公园去看了看，过去的公园不是面朝着枫川方向，那边原来有消防署，公园正好面朝如今电车大道的方向，在园中有一座上野韵松亭的微缩景点般的小凉亭，我们时常在此举行同学会等，现在这一切都不复存在。明治中期因霍乱出现无数死人时，

因难以处置，听说这一带尸体堆积成山，这是我在孩提时听说的。在这一带游玩的记忆数不胜数，所谓罄竹难书。我是一个爱哭又胆小的孩子，打架之类的事虽然几乎没有，可是十一二岁时，年龄相当的两位女孩正玩得忘乎所以时，我淘气地掺和了进去，做了一件心地极坏的事，这些往事突然掠过我的脑海，女孩十分委屈边瞪着我边说了些难听的话跑开了，也许那就是我的性觉醒的行为吧。

过电车大道走向东边就进入茅场街，在药师地界像小公园一般宽敞的地域内，点缀有药师堂、阎魔堂、大师堂、日枝神社、神乐堂、浅间神社、翁稻荷祠堂、天满宫等等，此外还有西洋料理店的弥生轩、日本料理店的草津亭、泥鳅店的丸金铺、耍把戏的宫松亭等等，还有饴糖铺子、点心铺子、米糕铺子等露天摊点，如今这一带已经十分狭窄，对我来说阎魔王的脸像是记忆最深的，而那座阎魔堂如今已无踪影。造访完全改头换面的药师堂跟日枝神社，打量了一番祠堂内部，不管怎样往日的印象一点也浮现不出来。而泥鳅店的丸金堂在六十年后的今天依然生意相当红火，这一点最让人不可思议，现在是上午，他日有机会我想再次小酌一回。

在丸金堂前，一同祭拜了明德稻荷祠与翁稻荷祠。如果你读过《少年时代》中神乐与滑稽剧一章，就会立刻明白这座明德稻荷祠与我的孩提生活因缘何等深厚。本来这间稻荷祠位于南茅场街五十七号，从现在的千代田桥通往永代桥的电车大道，距灵岩桥百来米的西边的街道上，我的家就在五十六号路段，从这一路段通往内茅场街的大道拐角处就是稻荷祠堂。祠堂前面有座神乐堂，祠堂下面一片昏暗，所以夜晚打此经过总是提心吊胆的。每个月八号的晚上，神乐堂里会耍把戏，只有在这个时候，堂前的道路才顿时明亮热闹起来。那间明德稻荷祠搬来此处跟翁稻荷祠

合并，只有名字保留了下来，这毕竟比什么都忘之脑后要好得多。

我们前往观瞻内茅场街的旧居遗址。住在五十六号之前，六七岁时我还在四十五号住过，五十六号如今已变成电车大道，四十五号的街坊如今尚在。战争之前还一直存在的一家名为保米楼的西餐店就在街角，第二栋就是我的家。保米楼的遗址已经成了名为茅场寮的人家，隔壁的西装店邻近的麻将铺一带都是我家的原址所在地。少年时我感觉这条内茅场街的大路是一条非常宽广的路，如今站在这里远眺，其实很狭窄。我在这一街角来来往往伫立了两三回仔细打量，由于刚才无数次上车下车，所以缺乏脚力的我已经感到不少倦意。四月五号这天天气晴朗，室外相当燥热，我们行至灵岸桥下边，为了吃午餐驱车前往连雀亭的篁竹居，由于口渴我们用啤酒润喉，我饱餐了一顿金枪鱼片和蒸荞麦糕。

下午经过兜桥，拜谒兜神社，通过过去涩泽府邸的所在地即日本证券大楼的前面，来到铠桥。战争结束后大路移至昭和大道的茅场桥后，铠桥日渐衰落，到后来连桥的遗迹都不见踪影，但确有返回到铠桥的往昔之感。最近架设了一座好像钢笔画中描绘的现代化的桥梁，我立于铠桥的标志前，打量了一会儿，无从回忆起过去的铁桥的模样。少年时的我的个头刚好能够到栏杆，我把脸颊靠在冰凉的铁栏杆上，凝视着穿流于桥下的日本桥川的河水，感觉到一种桥动水不动的虚幻感。我还回忆起这样一段往事，桥西南的河岸边总是停着一叶小舟，那是我的朋友一个船老板的孩子的，我时常到船上去玩耍。大名鼎鼎的鸿巢，最初就位于小纲街的河岸边，从桥上便可望见。如今相当于哪座建筑物呢？

不经过铠桥，而是从外茅场街穿过灵岸桥。外茅场街的仓库林立，这一所在略有往昔的气氛。穿过灵岸桥向左拐，弯过大国屋的屋角，便来到凑桥一带。大国屋的情形我已经写在《细雪》里面。这间鳗鱼店从我更世时起，就坐落在这里。大国屋的隔壁确实有一家荞麦店，它的隔壁还有一家名为真鹤馆的旅馆，就在今天名叫坂井商店这家店子所在的地方。担任深川小名木川的釜六坊的掌柜的便是我的祖父，他开始独立经营，用黄金百两买下旅馆的股份，就在此处着手经营旅馆，祖父在这之后搬迁到蛎壳街创立了活字印刷业，他把真鹤馆让给二女婿经营，所以在茅场街兴旺的时代，我时常来此玩耍。有一天晚上附近发生火灾，跟我同年的少女道子跟她的姐姐光子，用扎角毛巾裹头挡住烟灰跑到四十五号的我家来。凑桥的对面还有一家寿司店，好像叫码头寿司店什么的，我时常在那里尝鲜。从凑桥往箱崎桥方向，有一家远州屋的丝棉铺，我常常在母亲的吩咐下跑腿。

经过电车大道来到永久桥，再过丰海桥，经过箱崎桥一侧往右拐，从新永久桥桥下前往永久稻荷祠。过去的永久桥好像架设在今天的永久桥东边，还在那座东边的名叫土州桥的桥梁，过去没有。在土州桥兴建之前，如今的箱崎街四条一带是茅草丛生的荒僻之地，渚州当中有山内侯的别墅。直到明治初年还健在的容堂侯，据传在晚年有发疯的迹象，他把这处别墅的客厅的天井罩上玻璃，盛满水让金鱼畅泳，他从下面仰望简直乐不可支。还听说他散步到偶人街引诱漫步在街市中的美女，带进私邸中寻欢作乐。我是从母亲那儿听说这些故事的，母亲又打谁那儿听来的，真伪确实难辨。不知每年是哪个月份，永久稻荷祠会举行祭祀仪式，那一天土佐一带的旧藩王，那些大人物们，都会在这所深宅大院里露面。有一年我正好幸运地守候在路旁一睹一位将军乘坐马车驶过永久桥的风采。头戴军帽的将军的相貌看上去比在三张

连环的时事小册子上的照片上显得矮小，可是他那钢铁般的身躯确实令人想起在千军万马中往来驰骋，沐风栉雨的风采。

撤掉土州公馆后，从蛎壳街架起了土州桥，箱崎四条的新街建起不久，我家就从神田迁徙至此。我跟弟弟精二的青年时代的多数时光是在此度过的，如今我们家在哪一带的位置已无从查证。我时常来到可以远眺大河对面的岸边，遥望着对岸的万年桥跟浅野水泥厂的大烟囱，从现今架设着中洲桥的一带，远望中洲真砂剧院的方向。得知中洲跟箱崎之间架起了这样一座桥是在最近，今天才首次打此经过前往中洲。真砂剧院的遗址如今已经变成了一座铁管铰链仓库。小山内熏先生与伊井蓉峰先生合作撰写的近松剧的研究文章就是在这间小屋里完成的。河谷武雄之家尊大谷马十、山崎长之辅，还有今天被誉为美少年美少女迷的先驱的英俊潇洒的年轻人若水美登里，他们的舞台英姿都一一浮现于脑海。穿过女桥来到滨街三条的河岸边。或许是退潮的缘故，这一带河水枯涸后，人们常提到的河水的臭气也不见了。在铠桥边就有此感，到了这一带更明显。住在河岸边的人们或许是对河里的臭气早已忍无可忍了吧。桥上煤球大都已晾干，旁边海带也晒干了。在此等场地吹晒，海带将会何等腥臭难闻哪！从菖蒲桥再次绕过中洲，来到清洲桥。这座桥建成时，我想起万郎先生的名句“东京有佳处，赏月清洲桥”，可打此经过今天还是头一遭。由此经过跟我因缘犹深的小名木川，来到水天宫的后大街。这一带就是我的青年时代的作品《少年》中描写的舞台。我上的是阪本小学，我亲戚的大部分都是有马学校毕业的，所以对这所学校的回忆自然接踵而至。过去在水天宫的后门前，有一所名为“武内”的招妓酒馆。诸多大红大紫的演员跟文人时常来此寻欢作乐，还出现了正宗白鸟先生与如今已经作古的近松秋江先生在这

家酒肆为女人争风吃醋的逸事。的确，像白鸟先生的作品《微光》，秋江先生的一部记不起名字的小说就取材于此。今天前来一看，这座“武内”酒馆仍保存完好，令人不胜惊讶。

从后门就进入水天宫庭院内。水天宫过去除庙会日之外总是关门闭户不许入内的。听说如今已非如此。恰好今天就是五号。在《少年》的开头有这样一段文字：“从蛎壳街二条的家中前往水天宫后面的有马学校时，偶人街大道的上空云蒸霞蔚，鳞次栉比的商家的藏青布帘沐浴着阳光，闪闪发亮……”今天就是那样的好天气，院内的宽敞跟往昔没有太大的变化。从院内到外大街，露天小店一溜儿排开，一如往时，委实令人眷恋。“……在偶人街的露天小店里点亮了空明，击剑杂耍班的法螺贝壳鸣鸣作响，在傍晚的晴空中久久回荡。有马先生的大厅前已是人山人海，人头攒动，卖药的边用手指着表现女人怀胎的偶人，一边喋喋不休地扯着嗓子解释着什么。一直让人乐在其中的七十五座的神乐也好，永井兵助表演坐着拔刀的绝活也好……”那样的店家虽然没有了，可是现在这里仍然买卖兴隆，人声鼎沸，各种交易在此进行，彼此亮着嗓门招徕着顾客，这一情形丝毫未变。还有人在名刹前使用高音喇叭叙说水天宫的由来。我已许久未接触如此春风骀荡的喜人气氛了。在京都，若是在壬生念佛日前往，也能看到如此热闹的场景，在东京是阔别许久未曾一遇。由于兴建了一家甜米酒铺，令人顿觉往日的偶人街的氛围再生，便催促竹森先生跨了进去。我想起“水天宫利生深川”的笔铺老板幸兵卫的戏剧，继而想起用锚钩吊挂着的骏马图，说不准现在还在卖吧，一打听，已经不再有出售了。过去，不是庙会日而大门紧闭时，我在阿姨的牵引下从门外窥看过院中的情景。大门上是嵌着格子的纸窗，清朗而明亮，内侧放着一个功德箱。孩提时的我淘气地把铜钱往手可够到的格子门中扔进去，但听丁零一声，便知

铜钱掉进了功德箱里。

穿过偶人街大街，拐过三原堂的拐角，朝芳街方向走去。《少年时代》中写道："在偶人街一角的清水书屋，采购了大批三幅一张的战争绘画，挂在店头叫卖。画家以水野年方、尾形月耕、小林清亲三人的作品居多，对少年来说一切都令他爱不释手，哪一幅都想要……"那间清水书店如今变成了玩具店，它竟然保留在原来的地方着实令人可笑。隔壁有家名为"金满"的河豚店，对角的陶瓷店已经变成甜烹海味馆。鸟店的煮鸟蛋听说还在那边的二楼上营业，如今得绕过拐角往西走，已搬迁到与原先位置相近的地方了。从煮鸟蛋店前再稍稍往西走，便是如今的芳街一条四段，过去蛎壳街二条十四段，便是我呱呱落地、破啼降生的所在地。明治十九年七月二十四日，当时的老辈人说那是一个破天荒燠热的年份，就在盛夏我降生在泥墙仓库中的日本房间里。我的父母因为有事跟谷崎家的老辈、祖父久吉卫门等住在一起，所以那里的泥墙仓库就成了久右卫门管理的谷崎活字印刷厂的旧式房间。我一家在我五岁前一直是一个大家庭。到了傍晚，我打内室出来，来到印刷厂的账房，"跟小厮们一起玩耍，或是抓住窗户的铁棂眺望着人来人往的街市。窗棂的宽度勉强够五岁的我把头伸进去。我把脸颊贴在窗棂冰冷的铁柱子上，抬头仰望着活字印刷厂正对面的名为今清的牛肉店。从今清牛肉铺的西邻，拐向干年糕店侧面那边的的大街，其东侧一带林立着不少用弹弓射击的游戏场。就在人们大声喧哗着讲'打靶场打靶场'的那些店家里，摆放着的全是游戏用的小靶子跟弹弓，其实后来的十二楼游戏跟玉井游戏性质上差不多。我从印刷厂的窗口就可以斜着看到玻璃拉门的里面女人朝路过的男人撒娇，而男子们会边走边朝拉门里打量"（《少年时代》）。从我家大可望见对面屋里的情形，如今射箭场跟今清店当然已不存在。听说干年糕店一直维

持到震灾之前，后来搬到神田那边去了。而煮鸟蛋铺子，位于离我家往东两三户人家的所在，是一家美味诱人的精致鸡肉铺，我虽然从未去那里尝过，可一直有人送过来品尝。这栋印刷厂的大楼后来由叔父二代传人久右卫门移交给伯父久兵卫，在久兵卫去世后成了一位名叫冢越的人的财产，在大震灾之前还保留着过去的样子。如今那边围着板墙，里面的情形不甚了了，张挂着冒牌营业所冢越商事公司的招牌。总之，出生地点仍以可以一一明确道出的形式保留着，我也就相当知足了。

嗓子又冒烟了，就在一家位于煮鸟蛋店家旁边的名为快生轩的小咖啡店里小憩。可是并没有涌现出重返故乡土地的真情实感。从明治二十七年六月的大地震中“母亲紧紧抱着我”的地方，穿过当时的蛎壳街“一段跟二段间的大马路”即粮油交易所(如今为东京谷物商品交易所)、伯父经营的谷崎久兵卫商店的遗址、鳗鱼店的喜代川，绕过三端堂糕点店前，又回到偶人街，前往大观音堂。“过去从外大街略往里走，在石板道路两侧，仿佛浅草观音堂前的商店街的微缩景点般的小玩具店鳞次栉比。”(《少年时代》) 如今只有一对题记有“偶人街大观音”字样的大灯笼令人抚今思昔，只不过残存着一座小祠堂而已。往时在此处的玩具店让小猫抓破了脸哭哭啼啼的故事，玩具店的老婆婆特别怜恤我把一把玩具刀便宜让给我的旧事，观音堂的瓦甍顶端装饰着《八犬传》芳流阁的偶人的往事，偶人自己会晃动而轰动一时的逸事，等等这些，我已经详尽地记述在《少年时代》中，暂且略去。

从偶人街前至末广亭前，拐过芳街大道，打宝来屋、猿屋前经过，北行至昭和大街。参谒过将在本月歌舞伎剧院四千两富藏的戏剧中亮相的弘法大师，传马街上还有囚禁过他的监狱的陈迹。瞻仰过石街的大时钟后，朝筑地明石街的居留地遗址开拔。

当时此处有一家英语学堂，是名叫桑玛的洋人姊妹开的，我在小学的三四年级时，每天晚上去自习都是从茅场街横穿过八丁堀的三角地，还有铁炮洲。那时节夜路的暗黑，至今难以忘怀。桑玛姐妹把它的正式名称定为"欧文正鹄学馆"，是一栋互搭板壁的涂着亮漆的两层楼建筑，如今相当于何处，自然无从知晓。我想会在圣路加医院分块建筑的后边一带吧，不过仍然不大确切。来到坐落着首都大酒店的海岸边，经过电信创业基地的碑前，在东京市观光汽艇出发地前，拍了一帧今天故乡巡游的最后一张相。我想起，大佛次郎先生的《江户夕照》的电影中出现的镜头，即老幕府时代的税务大楼跟船只停发处，大概就在这一带吧。驶过明石桥从小田原街来到胜哄桥。依然红日高悬，正是午后三点左右，就这样结束了一天的巡访。

1958 年 4 月定稿

1958 年 6 月《中央公论》

夏日小品

花洋布

光是花洋布的价格，就有相当便宜跟相当昂贵的，听说连内行人也把握不好。近日，我将妻子送到日本桥的父亲家中，把小石川的宅第改建成一间大办公室，将室内装修成西洋风格，就需要花洋布的帷帘。本来想买我十分喜好中意的俄罗斯花布，可是因为战争的缘故，物品匮乏，没有十分中意的款式。当时，时常来游玩的友人上山草人先生，系着一种不可思议的花洋布的和服角带。向他打听，他告诉说是日本国内没有卖的南洋的爪哇花布，还洋洋自得地拍了拍胸脯。

一天，我前往银座大街散步，发现那种相当珍贵的爪哇花布陈列在养生堂的化妆品

柜里。一整块布约摸三尺长五尺宽，听说从三四块到三四十块日元不等。我打开各式各样的花布瞧了瞧，哪一件都是琳琅满目，美观大方，全都是看上去令人垂涎三尺的好料子。反复盘算之后，掂量掂量自己的钱包，最后买了两块最便宜的花布。我把它挂在会客厅内面临花坛的玻璃窗棂前。我真是欣喜异常。

宝　石

怎么思忖，宝石仍是夏日的宠物。它不应该只是制成头簪和发饰，还可以制成腕镯、戒指或首饰等。我感到贵重金属与宝石之类，那些跟人的皮肤水乳交融成一体的，便可相得益彰，焕发出艳丽的色泽。听说印度女子把黄铜和玻璃珠子层层叠叠、密密麻麻地套在手腕子和脚脖子上，与日本女人尽是佩带着价值连城的翡翠发饰相比，反而显得更加妖冶动人。尤其令人喷饭不禁的，是看到那些身着长袂飘飘的和服，还套着手镯的女人。日本女人要想充分利用宝石，首先必须从服饰进行改革。

Turquoise 这个词，在西洋小说中时常出现，用日本语来讲，就是青绿色宝石吧。我是很喜欢那种宝石，可是与日本女人却并不相称。拥有黄色皮肤的中国人跟印度人，如果把它制成耳环，想必还过得去。

针对日本女人的手指的颜色，海蓝宝石最为合适。色泽淡雅，光线柔和，看上去像一滴露珠青翠欲滴。钻石光芒四射，缺乏柔润感。珍珠呀、红宝石呀、祖母绿宝石呀，精细的宝石杂乱无章地凑在一起是最低俗的。我最讨厌的是蓝宝石。

俄国出产的宝石中，有一种名为亚力山大宝石的，白天发紫，夜晚变红，在太阳的光线下还散发出七彩的光芒，因受皇后

亚力山大宠爱故有此芳名。我的挚友中，有此宝石的，一位是上山先生，一位是笹沼先生。满洲铁路的友人大冢先生，说是用来做我的西装领带夹的材料，在哈尔滨买好了亚力山大宝石送给我，不过眼下还未收到。

香

香料也是夏天的爱物吧。

宁静盛夏的午后，淋浴净身，在洗去汗渍的清爽的肌肤上披上浴衣，懒洋洋地陷在书房的靠椅里，闻听着甘美而又柔和的芳香，迷迷糊糊地做一场午睡的酣梦。这时，你会觉得自己的灵魂不知不觉地向远方芬芳扑鼻的幻想国度飞翔而去。美酒令人的胴体沉醉，而芳香使人的灵魂陶醉。

白檀木、沉香等到底好在哪里我是不大识货的。我最喜欢的还是沉香。

听说过去的青楼艳姬曾经用沉香熏香玉肌，确实是跟美姬相得益彰的香料。

通过沉香我回想起的，是京都的名妓，如今当了茶楼老板的多佳子女士。她俳谐俱佳，精通国文，是净琉璃艺术的名人。我早些年去祇园游玩，经某位先生介绍，造访了她的兰居。打开格子门，一股馥郁的沉香的香气扑鼻而来。仿佛古代的宫殿一般，一水绕宅，她的居室面临白川湍急的水流而建，直到她的兰闺前。芳香迷人的香气依然如丝如缕，馨香阵阵，充满了不算宽敞的居室中，好像渗透进漆黑发光的廊柱跟楼板间。

之后，在她的带领下，我们前往宇治的浮舟园，在平等院一带的土坡上逍遥徜徉，已是新绿初萌的五月的薄暮时分。腾腾地

升发至堤坝上的嫩叶的新鲜气息，与熏陶于她的锦衣中浓厚的沉香的芳香，在凉爽的晚风轻拂下，朝我扑面而来，几令我恨不能吞服而下。自此以来，沉香的香味于我而言，就铭心刻骨，难以忘怀，留下了鲜活生动的印象。

甘草、酱油、糖、辣椒混合在一起，像煮酱紫菜一般咸辣并煮，世人称之为沉香草。以我所察，那不是因为在煮沉香草时的香味跟沉香的熏香相似吗？有时我甚至臆想，第一次前往多佳女士的府第时，实际上厨房里就正煮着沉香草吧！

漱石先生

漱石先生仙逝如今已过去半年。今年正月，春阳堂的大掌柜来我家贺年时，提过“先生去世之后才过去一个月，光是我的书店里就收到了两千块稿费。真了不起啊！”我也感同身受，觉得先生确实伟大。

先生在世，作为一名练达之士，有一天好几位门生聚集到先生家里，议论起明治时期的小说家里面谁最了不起的话题。有些人提出一叶，有人推举红叶。可是先生力排众议，独独他一个人推举泉镜花先生。果不其然，在先生早期的作品中，常可窥见镜花的风格。

镜花身上具备非凡的艺术天分，这一点我承认。至于镜花与漱石，作为艺术家孰优孰劣，则是另一回事，很显然镜花先生没有漱石先生般的学问与阅历。为此，他归根结蒂没取得如同漱石先生的实力与尊崇。贬斥博士学位，詈咒大学教授之职的漱石先生，其实是深受大学教育的恩惠的。

十千万堂堂主

当自然主义流派欣欣向荣之时，砚友社的小说就再也不值一文了。当人们这么认为时，社会上的人们就再也不那么看重红叶山人的作品了。

前一阵子，跟山人的弟子，如今已被世人视为文坛泰斗的德田秋声，在本乡的丰国馆会晤时，我极力赞赏尾崎红叶的作品，以征求这位大家的意见。出人意料的是，此君的回答是：

“红叶之辈，并不是那么伟大的作家。露伴才是人中之凤，更加伟大。”

他的回答毫无造作，干脆利落。

“那你为什么去当红叶的弟子呢？为什么不靠在露伴的门下?”

我郑重其事地问询道。

“露伴如日中天，太伟大了，我连前往造访都觉得心生悸动。不过，既然你那么赞赏红叶，我就再去从头读一遍吧。”

同为红叶山人的弟子，听说泉镜花先生每天早晨洗漱过后在进餐之前，首先要在山人的照片面前顶礼膜拜。真不愧是泉镜花，过去的那种名士气质般的风范犹存，真是太有意思了。

山人的杰作《沉香枕》，听说是山人在年仅二十四岁时所作。仅凭这一点，我认为就足以证实山人的天才。

樗　牛

在日本介绍尼采的就是樗牛。可是翻开樗牛的《美好生活论》，却感觉他一点也未触及到尼采思想的真谛。樗牛莫非真的不十分了解尼采吗？

“吾人无法超越现实。”听到他的这番悖论，我不禁窃笑不已。樗牛确实是一位忸怩作态的、轻浮浅薄的，一句话是位令人厌恶之徒。

听说他曾经夸下海口，说是一天就可以看透《源氏物语》。我以为他肯定是在胡言诳语。即使真的能读完，那种读法的人是不可能体味《源氏物语》的精妙的。我想说，他之所以贬低源氏，原因就出于此。

他还吹嘘说，奈良市正仓院中的稀世宝物，他只花了一丁点时间，走马观花看了一下就够了。如此观察的结果，便是《日本美术史未定稿》的出笼。如此看来，那本著述谬误连天自然在所难免。听说有关“泷口入道”当中京都风景的叙述，都是在不知道京都的情况下写就的。而且，那段写景文字，便是照本宣科地借用了《平家物语》中的一个章节。

樗牛也许是一位才子，但我不希望成为这样的才子。尤其不希望成为他那样的艺术家和评论家。

都市漫笔

我是出生于东京的日本桥的，在三十岁之前几乎都未远离过商业街。那时，到近郊的田舍去避暑或是避寒也曾经有过，只是过了十来天，就想念起东京来，于是打道回府了。当时的停车场是原来汐留那边的新桥站，从火车上下来，一种“啊，还是东京好哇!”的感觉令人顿觉安然，伫立于站口的石级上，热闹非凡的广场与行人尽收眼底。而且从站前一乘上电车，同乘的女子的衣着打扮首先就会让人眼前一亮，体味到一种回到了都市的感觉。如今回想，那时的电车是何等缓慢哪！听说森欧外先生自团子坡的宅第到陆军部上班，把在电车中看书跟翻阅材料，当成了每天的日课。看到现时乘客高峰期拥挤喧嚷的情景，那种雅事皆成为往时梦幻。电车变得如此杂沓不堪，是始自第一次世界大战后的景气时期，那以前还一直是慢慢悠悠的。因此，在乘客中看到锦衣丽服的

女子并不那么新鲜，也不乏那种欣赏鲜艳绚丽的色彩的空闲。

四五年前，永井荷风先生前往阔别多年的京都游览，内心深为安闲幽寂的街市情趣所动，这一感想在当时的《中央公论》上发表了出来。后来我会晤荷风先生时，我也这样说过："过去我也是相隔了十年后再访京都，确实跟您的感受一样。而且当时我的想法是，眼下的京都如此动人心弦，是因为令我回想起十年前的东京。在东京已经减失无存，就连我们自己也已经忘之脑后的古老的习惯与风俗，一去京都依然保存完好，出人意料地蓦然映入眼帘。是啊，就是这样。过去这一切本来都存在嘛。于是幼年时代那朦胧的记忆就在不经意间回到我们心中。也就是说，这难道不是因为京都这地方将日本旧式都市的风采，比其他任何地方都传承得更长久吗?"荷风先生确实也首肯了我的提法。当然在京都自有京都独特的美景与魅力，并不是单单以古香古色引为夸耀的。而最强烈地吸引我们的也就是这一点。

我们七八岁那时，家中的房子朝着甬道，一面隔成窗式方格门，从门口到里屋一条径直的土路延伸至家里。冬天方格门里嵌上玻璃拉窗，夏天取下拉窗挂上疏帘。方格门外，不时可见到稀稀落落经过的慢悠悠的行人。一到傍晚，蝙蝠上下翻飞，还有那不知名的虫子飞来，那种吊着一个类似小柳絮般形状的东西的虫子，孩子们打着节拍，唱着童谣，追着它们团团转。入夜时分，家中的灯光会把方格窗的影子鲜明地映在地上。在那冷冻的霜夜，会传来一两句净琉璃的哼唱声，跟清冽的木屐的声音。哼曲声就别再提了，哪怕木屐声近来已再也听不到了。虽说如今地面还是封冻着，本是可以穿木屐的……于是我便倾听着木屐的杂沓声依偎在乳母的怀中静静地入眠。在父母出门的夜晚，把木屐声想成是父亲的木屐声，是母亲的木屐声，在小床上侧耳聆听着……

确乎是去年夏天的事。是我前往位于上京五条街的一家甲鱼馆时，正值薄暮时分，我的筵席安排在二楼的铺席上，边纳凉边啜着小酒。此处的床板相当于东京的晾衣台或是望火楼。当时我觉得这种结构确乎非京都莫属。在这方都市里，先斗街跟木屋街自不待言，就是普通的街舍夏日傍晚哪里都少不了凉床。入梅时节随即焚烧草席，卸下纸门，安以苇帘，铺上藤席，铺以漆垫，这等情趣如今仍可大饱眼福。我顿生依恋之情，自席间俯瞰里院，庭院倒不见得多么宽敞，可以一窥女墙那边的邻家的屋顶跟树梢，仿佛附贴于苍穹中，悄然不动。邻家可有人否？如此浮想不断，依然阒无声息，连碰撞的声音都一丝未闻。可不是嘛，日本桥那边的房子在过去也是如此光景哪！也是有着如此规模的里院，从围墙可以望见隔壁邻家的屋顶跟树梢。如此这般，白昼也显得森严闲寂，没有一丝人活动的迹象。“梅香轻逸为佳邻，芦荻生于巷闾家。”其角先生跟徂徕先生相邻而居，留下一段佳话，就在一处离茅场街药师的地盘不远的所在。不久他们徙居喧闹的米屋街。那等静谧是跟上京的宁静同工异趣的。从迷幻一般的寂然而立的墙栏那边，间有所闻的也许只有泠泠的琴声吧。有一次，从位于蛎壳街的伯父家的二楼，我向邻家瞥了一眼，但见隔壁人家有一处不错的里院，有位年方十五六岁的豆蔻年华的美女，正斜倚着邻靠檐端的长柱用长烟管吸着烟卷。她是在四邻享有盛誉的名为“铃子”的佳人。我的记忆竟然回溯至如此遥远的如烟往事中去。

曾一度前往旧中国的苏州，那是一座人口约三四十万的繁华都市，可是一旦步出都城门外，城内的人喧马嘶便倏然消失，只声未闻。隔着护城河眺望巍然屹立的城墙，周遭静悄悄的，压根儿无法想象出城墙内隐匿着热闹非凡的街市的景象。恰逢此时，我不由得想起少时“迷幻一般的邻家”的情景来。

我对自己生长的故乡——东京心生厌嫌，并非出于缺少静谧这一简单原因。过去的日子里，在根岸的乡间闻听杜鹃吐语，在目黑的不动斋品尝竹饭，这一切又何尝不令人单纯的留恋。可是在如今的东京，足可取代那种古老风韵的新的情趣却荡然无存。概而言之，城市这玩意儿，如果过分膨胀，就会纷繁杂沓，不再有令人魂牵梦绕之感。道顿堀的看戏玩乐，心斋桥畔的轻松漫步，这一类古往意趣的中心所在地，在现在的东京已经无从寻觅。而且，随着大阪扩展成为“大大阪”，也渐渐跟东京相似起来。前年我登上北京的钟楼远眺鳞次栉比的甍檐，如此大都会的家舍，都掩映在参天遮日的茂盛枝叶中，几乎难见全貌，顿感历史悠久的大国之都的内涵之深。兴许，那种东方典型的古雅意趣，非得一去中国不可。

街市明快爽洁，热闹繁华，天空湛蓝，一晴如洗，往来有熙熙攘攘的行人，却有如画面一般平静，街市人口呢，顶多也就是三四十万到一百万打住。这样的街市我挺喜欢。面积上讲，最好跟京都跟神户差不多。我不是个旅行家，详情不甚了了，在日本国内自畿内至中国地区，好像这样的街市有不少。

1926年10月《朝日周刊》秋季特刊

春、夏、秋

春临小院偕妻儿，采茶度日实悠然。
催子呼伴出庭院，又至春茶采撷时。
乡山关关宜住客，日望泻海度韶华。
远浦不见暂栖身，海人梦中相会无。
夏至望海叶纷离，荒浦难觅遮望眼。
窈窕宜人昼将至，俯望庭院杜鹃啼。
吉野川上踏歌行，携歌遥望妹背川。
一猫独蹲廊檐下，秋风徐拂意堪怜。
秋风飒飒卷铺席，满几书卷乱翻声。
秋至后山葛叶黄，流金烁彩犹凄凉。

1929 年 11 月《相闻》

诚然妻哀夫亦悲，男子念极而玄歌
悠悠缘系妹背川，浅水何必世无常
秋风寒人凋草木，心中岁月倍凄凉
世事无常本空幻，妹背川应怜浅溪

自吉野游国栖寺

言罢栎林风乍起，国栖山里秋已临。

二月游播州

御山姬松正写意，日照粉雪落纷纷。
旧室商女不更事，梁间传讹扮天真。

1930年7月号《昴星》

在东京

文章读本

最近我把文章读本作为单行本出版了，对我来说，这是初次的尝试。不过，也没有什么特别的动机。因为我以前就一直对这些问题兴趣不小，关爱有加，不时写成随笔予以发表。正好利用这次良机，把它们按顺序结成集子，如此而已。

庆幸的是，大家若能对这一读本细加玩味、品读，在遣句缀文上想必大有益处。

不识新人

我是很少阅读别人的作品的，阅读的都是自己的作品，因此对文学新人的作品是颇

为疏远的。不过，当人说这可是好朋友的小说呀，出于一窥隐情的兴趣我也去读一点。还有就是有人讲，这是最近呼声很高的小说，在其发表一两年后我也会读它。最近文学新人的作品中是否有这样很有影响的作品呢，好像在我的记忆中没有。在我身上，体会不出那种寻找到无名作家的发现者的喜悦。

志贺直哉先生

惋惜志贺先生是位优秀作家但却是位低产作家的人们，曾向我询问其中原因。其实我对先生真实的内心世界也是揣摸不透。作为其中的一个原因，我知道先生是一个慢笔头。此外，还有相当不利的一点是，他的宅邸来客杂多，从事创作的时间就会很少了。如果先生下一次大决心，换一个地方孤身一人去努力不懈，或许可以创作出更多的佳作吧。

娱　乐

俗话说，娱乐有没有不为过。细论起来，我倒是真的讲不出个子午卯酉。普通的娱乐嘛，体育运动会我基本不去观看。在求学时代还是颇有兴趣的，越看越觉得乐在其中，可是没有起而行之的进一步的意思。戏曲倒是老早以前就喜欢。这一次顺便到东京来，我想到东京剧场去看看菊五郎的戏。也偶尔抽空去看看电影，算是有滋有味。最近《某夜奇事》一片就相当精彩，喜得一夜之欢，尽兴而归。接下来，《透明人》之类的影片也很耐看。

职业性的文学

成年累月，我一直从事文笔生涯。虽说如此，在工作上我倒从未感到过清苦，个中佳趣良多。不过在收入这一点上，在经济方面，如今仍在含辛茹苦。曾以《浅谈职业性的文学》为题，写在《文艺春秋》的新年号上，我以为一旦选择文学作为职业，就无法告别贫困。现在细想之下，希望每月有平均上千日元的收入，而且也确实有那么大的开销，实际情况收入是远比这一数字为少。当然偶尔也有个把月收入超过上述数字的，然而捉襟见肘的时日还是居多。事实上，就生活费来讲，怎么着都得花上千把块。我本人自有我本人的生活方式且养成习惯，再说还有不得不尽义务抚养的家里人，像正当韶华的女儿呀以及弟妹们，当然这些数额倒并非过分高昂。当不足的部分积累上两三个月，就成了一笔不小的债务，就得为这些金钱上的营生搅扰费心。对此，我真是特别挠头。

我是一个慢笔头，一天能写上一张半纸就算是蛮出活了，一个月仅能写出五十页稿纸。这一阵子，许是年事的缘故，晚上不再提笔，工作时间是从早晨到傍晚。今年我想过要好好努力一番，我心中寻思，从此以后，有个每月千把块的收入，家里人有个小病小灾的，或是其他不时之需的费用，若准备两三千块钱的贮蓄的话，我就能更加专心地投入创作了。我衷心地希望能时来运转。

1935年1月《文艺通信》

厕所点滴

1

在茅厕里最难以忘怀的印象，如今依然记忆犹新的事，是在大和市的上市区的街道上。当时我走进一家馄饨店，忽然大便很急，请人带我上厕所，于是我跟着他去了。那个厕所在房舍深处，面临着吉野川的河滩。那种修建在河边的房舍都是千篇一律的，到了房间深处便分为上下两层，下面还辟出一间地下室，那间馄饨铺也是那种构造，有厕所的地方在二楼。蹲在茅厕里往下俯看，但见令人头晕目眩的下方远处，河滩上满是沙土与杂草，旱田里盛开着油菜花，彩蝶飞舞，路人来来往往，这一切都历历在目。也就是说，只有这个厕所是从二楼往河滩的悬崖上伸出的，我脚踏着的木板下面除

了空气之外便一物无存，从我的肛门排泄出来的固体从几十尺的高空落下，掠过粉蝶的亮翅跟行人的头顶掉进粪池中，那种往下跌落的情景从上面虽然可一览无余，但却听不到类似青蛙扑跳的水声，也没有臭气冒上来，从这般高处俯视便池全无任何平时的不洁之感，进入飞机的厕所也就不过如此吧！粪便下落的过程中竟有彩蝶纷飞，下面又是真正的菜地，如此佳趣的茅厕真是世间无双。此种情形下，如厕者固然不赖，倒霉的要算打下边路过的人。既然河滩十分广阔，住家的后面还有菜地，辟有花圃，还有晾晒场，人们自然会对这一带仔细打量，而一点没注意到自己的头上。所以，如果不插上牌子标明上面有厕所之类，人们终究会粗心大意地径直从下面走过，这样一来说不准啥时候会收到类似小豆年糕的洗礼呢！

2

都市的厕所在清洁卫生这一点上可谓无可非议，可是却毫无情趣可言。由于乡间土地辽阔，四周树木繁茂，所以把正屋跟茅房隔开，中间以走廊相连接的情况就很普遍。据说，纪州下里的悬泉堂（佐滕春夫的故乡的老屋）建筑面积虽不大，可是庭院却约合一万平方米之阔。我去的时候是盛夏，长长的过廊一直延伸到庭院里。位于走廊尽头的厕所，掩映在绿叶浓荫之中，这样臭气什么的会马上散发到四面八方，稀释到清新宜人的空气中去，所以蹲茅厕的心情就跟在亭榭里小憩一样，没有任何不洁之感。简而言之，厕所最好是设计在尽量接近土地，跟大自然比较亲近的幽深的地方才合适，这跟在野地里一边仰望青天，一边拉屎的程度差不多，心情舒畅异常，且更富于粗犷而原始的情趣。

3

那已经是二十年前的旧事了，画家长野草风先生去名古屋旅行归来谈过一段轶事。名古屋这座城市文化相当发达，市民的生活水平并不亚于大阪跟京都，他的这一感觉从何而来呢？据说是应邀到许多人家家中去做客时，闻厕所的气味而想到的。据画家的说法，哪怕是打扫得再干净仔细的厕所，总会有点儿淡淡的味道，那是一种由除臭剂的味道、大小便的味道、庭院里的野草味、泥土味、青苔等的气味混合而成的味道，而且挨家挨户略有不同。高贵人家便是清雅的味道，所以只要闻一下便所的气味，就可以粗略明白住在这家之人人品的好坏，可以想象他们过的是什么日子。而名古屋上流家庭的便所，听说大体上都散发出相当清幽的古雅之气。诚然，如他所说，厕所的味道确实予人以令人留恋的美好思念。譬如说久别故乡的游子在阔别数年后回到老家时，当推门走进熟稔的茅厕嗅一嗅，过去熟悉的气味、幼时的记忆就会纷至沓来、浮想联翩，真正产生我终于回到家了的亲切感。至于那些时常出入的小酒馆跟小茶楼亦情同此理，平时虽然把它们忘之脑后，偶然出巡，进入这家的便所，当时所经历的欢乐的记忆就会浮现出来。昔日的那种游荡气氛与花柳情调就会渐渐地苏醒。还有，说起来也许怪诞，厕所的气味还有使人神经镇定的功效。众所周知，厕所是比较适合沉思冥想的地方，可是近来抽水马桶式的厕所却没有这一作用。追根溯源，肯定有各种各样的原因。抽水马桶式确实清洁无比，但是缺少了草风先生所谓的上流的气味与清雅的气味，恐怕这一点关联很深。

4

据志贺先生说，他曾经从芥川龙之介先生处听来一段趣话，那是倪云林如厕的故事。云林其人在中国人当中也是绝无仅有的洁癖，他大量地收集飞蛾的翅膀放在陶壶里，洒在厕所的地板上然后把大便拉在上面，也就是说他想用飞蛾翅代替细沙作为铺垫，这一点无可争议。提起飞蛾的羽翅，它是非常轻柔飘浮的，所以掉落下来的“小豆年糕”会顷刻间埋进堆中不露形迹，它是这么一种构想。可是厕所的设备自古以来极少是如此奢侈的，便池之类的东西不管修建得如何漂亮，设计得如何卫生，想象一下总难免有污秽不洁之感。只有这种飞蛾翅的铺垫才会予人美好的遐想，粪便从上面吧嗒吧嗒地往下坠落，继之无数的羽翎如同迷蒙的烟雾般腾升飞舞。它们都干燥清爽，薄如云母，闪烁着金黄色的暗光，这些碎片汇集在一起，当你还来不及弄清楚是什么东西掉下来时，那种固体物质就很快被堆集的碎片吞没不见了。这等情形，任由想象的翅膀驰骋，也毫无任何污秽之感。还有一点令人惊讶的是，收集如此多的蛾翅所耗费的人工何其之多。生活在乡间，夏天的夜晚也许飞蛾云集，数不胜数，可是为了刚才所说的目的去使用它，就要采集数量庞大的蛾翅，而且每用一次就必须调换新的。这样一来，就要出动大量的人手在夏季捕捉成千上万只飞蛾才能储存够全年的用量。总之，这是十分奢侈的举动，若非在古代的中国大概就根本没有实现的希望。

5

倪云林的苦心在于，绝对不让自己的眼睛看到自己的排泄物。当然就是在一般的厕所，除非自己愿意看，否则都可以闭眼不瞧而离开。不是“看到可怕的东西”，而是如同俗话讲的“看见了污浊的东西”。既然身处可一览无余之处，啥时候都可以看见。所以，最好是设计一种让人看不到秽物的装置，而最简单易行的方法就是把踏板底下弄得一团漆黑。此事全然不费工夫，只要让茅坑口的盖子一点儿也不岔开，弄得严严实实就成，如此则足可防止光线漏射进去。不过近年来有不少家庭忽略了这一点。再者，还可以把便池跟茅坑口的距离弄远些，以使上面的光线根本照不进去。

6

如果是用抽水马桶，对自己的排泄物，不论怎样厌恶都是看得一清二楚的。西洋式的坐姿的马桶还好一点，特别是日本式的蹲姿，在用水冲掉之前，那物什一直盘在紧靠臀部的下方。虽说在吃进不消化食物时能轻易发现问题，符合保健的目的，但说句不文明的话，我真不希望那些云鬓花影、花颜月貌的东方美人，进入这样的便所如厕。我希望出身高贵的名媛闺秀们，最好不知道从自己的臀部排出的东西是什么形状，哪怕是佯装不知也成。因此，假如让我修建自己喜欢的厕所，我会淘汰抽水马桶式的，而选择古老式样的，可能的话还让粪池离大小便的地方尽量远一

点，譬如说挖在后院的花圃里或是菜地里。也就是讲，从厕所的地沟到粪池之间，挖成一定的坡度，靠土沟或是什么导管把污秽之物导到粪池里去。如此一来，踏板下面就没有漏进光线的入口处，而是一团漆黑。或许还会有一些令人冥想的、古雅的气息微微飘荡着，绝对不再有一丝令人掩鼻的恶臭。此外，既然不是直接从厕所下面掏粪取便，也就无需担心会在情急关头慌忙出逃，大出洋相了。在栽种蔬菜跟花草的人家，用这一办法把便池设至别处，还可能很方便收集到肥料。我想，所谓的“大正厕所”就是这个样式的。若是在可以充分宽裕地利用土地的郊外，我奉劝不妨摒弃抽水马桶式，而择用此法。

7

小便之所，最有风味的莫过于用牵牛花加上松杉叶塞满便池。不过有利必然有弊，到了冬天，就会热气腾腾。它就是这样一个道理。正因为放了杉树叶，流淌的便溺便未能全部流开，而是透到枝叶间，慢悠悠地渗漏下去。便溺时一股骚热之气扑鼻而来，若是自己之物，尚足可忍耐，若是紧跟着前面进去的人，就得长久忍耐，直到热气散尽为止。

8

在小酒馆跟青楼里，为了消减臭气，有些人家采用了焚烧丁香的方法。不过我还是认为最好使用传统的樟脑跟卫生球，就足以达到散溢出上流厕所的高雅气味，而不宜使用过于名贵的、芬

芳扑鼻的香料。如若不然，就跟用白檀香来治疗花柳病一般，毫无珍摄可言。提到丁香，过去它是令人浮想联翩、与美人为伍的香料，将它跟厕所联系起来，未免太折煞它了。“丁香浴”是一种古雅的传说，谁也没有亲身荣试过。我挚爱丁香，故而特此提出忠告。

9

在学校里，用英语教我们说“我要上厕所”时是讲：“I want to wash my hand”。实际生活又怎样呢？我虽然没去过西欧，可有一次在天津的英国人经营的酒店住宿时，当我小声问餐厅的侍者：“Where is toilet room?”男侍应生却大声反问：“是 W. C. 吗?”令我啼笑皆非。更伤脑筋的是，有一次在杭州，在一家中国人经营的酒店里，我忽然闹肚子，问“厕所在哪儿”，他倒是直接领我去了，不凑巧的是那里只能小便。我困惑不已。因为在学校里老师没有教过“大便处”的英文。我只好问：“另一所厕所在哪里?”侍者显出大惑不解的样子。如果是其他事情，用手比划比划还可以说清，可这种事我实在没有勇气示以手势。如此一来，就更加憋不住了。有过几次这样的遭遇，我就很想学上几句在这种特殊场合使用的英语，其实时至今日还是一问三不知。

10

如果贸然推开有人蹲用的卫生间，难免会惊叫一声：“啊，有人在用呢!”这个“有人在用呢”用英语怎么讲，你知道吗?

这是很久以前的一次宴席上，近松秋江先生提出的疑问。可能秋江先生在酒店或是某处卫生间听过西方人讲过这种话吧。在这种场合，就说“Someone in”吧。当时秋江先生是那样教我的，尔后二十年有余，可惜还没有实地使用这句英语的机会。

11

滨本浩先生是《改造》杂志社的工作人员，他前往京都出差时，有一次路过冈本到我家造访，回归途中乘坐梅田站开往京都的火车。在火车上上厕所时，一次由于关门过猛，把金属把手弄掉了，这下子就无法从厕所里出来。无论他高声喊叫也好，用力敲门也好，在轰隆隆行进的列车上，别人是不可能听得见的。无奈之余，他觉悟到一时无法出去，就捡起掉在地上的金属把手，用它的一端“当当”地敲个不停。这样才引起某位乘客的注意，告诉了列车员，在火车快抵达京都时才得以开门出来。闻听此言，我在心中特别叮嘱自己，在进列车的卫生间时，开门关门切不可粗暴，要轻推慢合。要是慢车还好，还可以在最近的车站停站时打开车窗得到救援。要是坐夜行快车遇到这等灾祸，真不知会罚站到猴年马月呢！

1935 年 7 月《文艺春秋》

旅行漫谈

1

有一位外国旅行家（我记得他确实是德国人）曾经说过，日本最没有沾染西洋风气的所在，也就是在风俗习惯跟建筑式样等方面最大限度地保留了日本古代美的地方，即北陆地区的某处。于是这位外国人每到日本就会去此地旅游，乐不思返。而且他百般隐瞒，尽量不让别人知道那儿到底是什么地方。他虽然是个游记作家，却从不在其著述中吐露真名。究其原因，不外乎一旦那片土地为世人熟知，城市里的游客便会蜂拥而至，当地人就会大肆宣传，大兴土木，其结果必然是使该地失去原有的风貌特色。

在美食家当中，也有跟这位老外想法一样的人，当他发现某家可口的餐馆，是轻易

不肯告诉其他朋友的。虽说这样做不大光明磊落，可是老饕们还是认为这种店家最好还是小本经营，规模适中为宜。一旦生意红火，就会马上扩建装潢一番，外观当然是气派了，可是反过来下厨的菜料就会大打折扣，功夫火候也不如以前到家，服务态度呢更是不如以前殷勤周到了。因此秘而不宣，谁也不告诉，只是一个人独自前往，如此则总是乐趣无穷，也不致于损及这家店家的特色。

其实，在旅行这一点上，我也是学习这位外佬的用心者之一。自己中意的地方跟酒店，除非朋友真心诚意地向我打听，确实极少挂在嘴边向外张扬，更不会在文章里添油加醋。说起来这是矛盾之极的。既然自己经常投宿的旅店服务周到备至，热忱待客，而且收费低廉，相反它却没有一点繁荣的样子，冷落凄清，不为世人所知，见此情形，难免觉得应该替它广为宣传，以示谢忱，这才是人之常情嘛！而像我这样的以文墨维生者，却故意把它隐藏起来，这种煞费苦心的做法的确毫无价值，实属恩将仇报之举，因此内心不时会觉得愧疚。尽管如此，我仍保持初衷不改。

2

试举一例。关西地区的某县有某个小镇，那儿自古以来便是观赏流萤的好去处。可是近来宣传颇为在行，每至初夏时节，就在京都、大阪一带的报刊上用巧妙的方法大做广告。受此吸引而前往捕萤的城里人不在少数。可是前去一看，飞萤竟然一只也不见，跟实情相差甚远。和镇上的居民以及旅店的女侍打听，也是众说纷纭，有人说为时尚早，还得等一个星期；有人说早来了十

来天；有人说差了半个月左右。其实当时正值流萤飞舞的季节，如果有萤火虫，就没有理由不飞出来。说穿了，这个小镇已经没有一只流萤了。据当地老人讲，过去本地一直是赏萤的胜地，确实流萤云集。近年来游客骤增，旅店行业竞相修建高楼大厦，随着小镇的日益繁荣，萤火虫也就逐年减少了。究其原因，萤火虫是讨厌热闹地方的。特别是电灯光，是它们最为讨厌的。不巧的是，旅馆鳞次栉比的地方，电灯往往特别多。大门口跟门廊哪在话下，就连庭院里、小溪畔甚至附近的山麓都张挂了无数的电灯。几乎就是这些设施把萤火虫驱逐一空。试想一下，如此明如白昼，哪怕它们想飞也不能飞来；就是飞过来了，亮光也会被明晃晃的灯光压倒，人们的肉眼自然就见不到了。虽然是无心办成的坏事，可依当地人的想法，他们为了尽量招徕众多的游客便大肆宣传，广为宣传便带来了长足发展，随之楼台馆所的数量就直线上升，旅馆多了就难免相互竞争，一竞争为了引人注目，就不得不点起明晃夺目的电灯。如此恶性循环，昔日的观萤胜地变得有名无实。更令人不齿的是，为了免遭受广告的吸引而前来的游客的指责，他们把从它处捕来的萤火虫，作为点缀放在庭院里。

又如滋贺县所辖的 M 地，盛产一种名叫“源氏萤”的粒大如豆的萤火虫，可谓久有盛誉，近年也是大肆宣传。我虽然没有去过，但听说这一地区萤火虫数量确实不少，每年都向皇宫内苑奉献不少飞萤。为了保护流萤，他们严禁捕捉，一旦有人作奸犯科，便会受到法律惩处。如此一来，游人则无法体味“轻罗小扇扑流萤”的妙处，在索然无味这一点上，跟前者毫无二致。

3

濑户内海有一个海岛，大概是属于广岛县跟爱媛县吧。要到那里去，可从中国或是四国地区的港埠乘坐小轮船前往。开往别府的大轮船不在此处停泊，所以京都、大阪的人们很少前往。旅馆自然不过两三家，而且全都是规模很小的，在楼下是经营杂货跟食品的商店，整个岛子尽是搞运输买卖的样子，所以住宿费极其低廉。喜欢濑户内海的我，有一次因偶然原因在该岛羁留，于等候下一班船的时间里，在一家旅馆稍事休息。我们同行两人从早上七点到下午四点，租了二楼的一个房间，饱餐了一顿午饭，洗了一个热水澡，结账时才收费两块，也就是一人才收一块钱。便宜虽然便宜，可房间还是很整洁，饭菜很可口。因为它是海岛，鱼类特别鲜美。加之四国地区的特产又以鱼糕著称，无论到什么地方都可品尝美味可口的鱼糕，令人大饱口福。我在岛上洗过热水浴后，午睡了片刻，对被褥的舒适整洁尤其赞叹不已。一般的旅馆被褥的表面使用丝绸面料，里面却塞满旧棉絮，所以看上去很漂亮，盖起来却相当沉。可是这家旅馆恰恰相反，面料是柔软的棉布，中间却是新棉。冬季还要给客人加一床棉被。客人或以为两床棉被加起来似乎会很重，可是往身上一盖却非如此，这才明白是上乘的棉胎。旅馆把一切都安排得周到细致，我打心眼里十分高兴，便问主人岛上有没有海滨浴场，我打算带家人来度假。他回答说：住在神户的一对西洋夫妇，每年都带孩子来此休养，把二楼的房间全部包租下来，一住就是十来天。我再深入打听，原来离旅馆约摸一百米的海边，虽然没有任何设备，却是一处十分理想的海滨浴场。还说，二楼走廊的左右两边，各只有

一间房间，所谓全部包住下来也不过如此。而且如此租房住宿，每人每天收费才两块。因此我暗中想象，这对于住在神户的西洋夫妇来讲，恐怕也是出于跟德国旅行家同样的理由，对外人秘而不宣，只是一家几口人来此海岛避暑吧。如今那些著名的海滨浴场，几乎没有一处的海水是清澈澄净的。即使原来清可见底的海水，由于游泳者众多而变得混浊不堪。而这个海岛的海水极其清澈，游鱼历历可数，因此在此游泳委实令人心旷神怡。

从神户到这里，完全不用乘坐火车，这在夏天是难能可贵的，更何况船票还比火车票便宜得多呢！岛上的海滨寂静无人，脱下的衣服不必担心有人来偷窃，赤身裸体也无需顾忌。在这里，除了下海之外，再无其他娱乐。有人也许会觉得太乏味无聊。众所周知，夏季的濑户内海平静如镜，余波不兴，既可泛舟畅游，又可乘坐小轮船遍访四国地区和中国地区的渔港，可谓其乐陶陶。所以住在神户的西洋夫妇才发现了这处避暑胜地，悄悄来此享乐一番。这种做法，比起赶到什么云仙、青岛、轻井泽等地，那些叫人一想起来就觉得燠热难耐的“避暑胜地”去花费昂贵的房租，花钱买罪受，实在聪明多了。

4

近来我时常想一遂己愿，特别想能完全静下来，去到一个完全听不到电车跟火车轰鸣声的地方，哪怕只住上一天也成，让我美美地静卧休息，悠悠地思考问题。于是我萌生了出外旅行的念头，可是总想不出一个符合自己这一条件的理想场所。试想打开地图一查，便知道在我们这块狭窄而细长的国土上，纵横交错地铺满了铁路线，而且每年还扩大伸延直至每个角落，就像血管的

尽头又有微细血管分支交错一样，没有寸土空余。因此，所谓的不闻汽笛之声的深山幽谷的范围，只会日益蚕食缩小。加之铁道部、观光局、旅行社等的宣传机构不遗余力地招揽客人，致使真正的名胜古迹都失去了本地的特色，成为城市的延伸。我不喜欢登山，因此没有一睹日本阿尔卑斯山的热闹景象。不过我想，本来深山的佳趣就在于使人感到它那超越人界浊世的雄奇博大，以及未被人类污染的清新空气。古人所谓的与万化契合，悟天地之悠久，遨游于与神仙合一之极境，这些不都是登山的情趣吗？果若如此，像今天的信越地方那么大肆吹嘘，实在已经失去了山岳的意义了。从前小岛乌水等人首次鼓吹该地的雪谷之凄美时，当时富士山还是险峻崎岖谁都难爬的高山，所以他们劝人们去开拓那个风景区。今天信越地方或许比富士山更为险峻崎岖。把本来称作山中小屋的房舍却要矫情地美其名曰“茅草屋”，甚至还出现了似乎在东京闹市中也不乏存在的“某某庄园”之类的旅馆。由此可以想象，这样的山区并没有超越恶浊俗世，反而是最为尘俗的场所，虽然它僻处乡间，却是城市文明的最新潮流的滥觞之地。

因此，凡是真正打算接触山岳灵气的人们，或是像过去攀登大峰山的香客那样抱着虔敬之心而有志于登山的人们，总是尽量注视着那些不为世人所知的山岳地带。至于要做到这一点嘛，就得首先打开地图查看，注意那些铁路线比较稀疏的地方，寻找这一范围内的高山峡谷。诚然，在这种地方的山峦岭岑就不会是名山，所以在山峰的高峻、峡谷的幽深、气势之雄伟和风光之秀丽方面，固然不及日本阿尔卑斯的崇山峻岭。但我们如果不以山高为贵，而以尘俗及城市污浊荡然无存为贵，那么这种山水平实素朴之处或许反而富有山丘的蕴藉，可以把我们壅塞着尘俗的心绪与肝肠荡涤一新。推而广之，这样的情况不仅限于山岳，其他的

所在如才刚谈及的流萤的胜地，樱花跟梅花的花坞，温泉和海滨浴场等也是一样。举凡天下闻名的一流的名山胜水，都已或多或少受到糟蹋，令人望而却步，不如寻索那二三流的所在畅然游玩，反而更平添旅游的乐趣，达到游览的宗旨。

5

如此一来，对于那些以深幽静寂的旅趣为乐的人来说，宣传机构的发达实是一大障碍。但向时而动，有些时候还会因之带来便利。之所以这样讲，近来登山比下海更为流行。从前每逢热天人们到海边去，寒冷季节还是到海边去，肺病患者也要到海滨疗养，净是往海边跑。可是现在却变成是夏季登山，冬季到高山滑雪，肺病者也要到山上去照射紫外线，总之高山比大海更时兴。至于我这样的人，连近在咫尺的甲子园体育场也未曾光顾过，在体育运动方面，更是一向疏懒。因此每逢冬季，看到各个高山滑雪场的积雪量会在各个火车站的铁道沿线每天张贴，收音机中也会广播出来，不由得惊讶不已。这事儿真的值得如此小题大作吗？不过经过广播电台和铁道部这样不遗余力地“指点迷津”，那些到了冬休时节不知何去何从的人们，都会往积雪的高山蜂拥而去。总之，这种季节性的宣传确实起着把熙熙攘攘的游客集中起来，一齐往某一地区加以扫荡的作用。前些时候，据和气律次郎讲，近来纪州的白滨被宣传得炙手可热、神乎其神，结果本来游人如织的别府就完全冷落凄清、门可罗雀了。我们日本人本来就是爱追求新奇、容易赶热闹时髦的国民，当某个地方敲锣打鼓大肆宣传时，他们便会蜂拥而至，对其他地方都不屑一顾了。如果掌握这一窍门，反面利用一下这种宣传造成的形势，趁着人潮

汹涌朝某一方群集时，到相反的方向去，若能如此用心便能获得富有情趣的旅行。

我不是讲凡是明确指出到什么地方去，就会兴趣索然，但大体上濑户内海的沿岸或其间的小岛，从某种意义上讲大概数得上是可以一享闲情逸致的好去处。隆冬季节往这一带去，也是温暖如春。大阪、神户一带天气虽也暖和，但濑户内海沿岸更加温煦和暖，一月底性急的梅花便会初绽枝头，可以赏花也可以采摘艾叶做艾饼来品尝了。由于避寒的游客都集中到白滨呀别府呀热海等地，所以濑户内海沿岸的旅馆都相当静寂，空空如也，大可悠游自在地休息一番。我这个人特别喜欢赏花，春天如果不去观赏一番百花盛开、绚丽多姿的景色，就感受不到春天的欢乐气氛。如今我便是按照上述诀窍行事的。长袖善舞的铁道部，每年到了高山积雪开始融化、滑雪运动无法进行的时候，便着手开展盛大的赏花时令的宣传。四月份开出赏花专列自不用说，而且还一站站地贴出公告，将下个星期天何处赏花最好，何处已经花开七成公诸于世。因此凡是希望静静赏花的人，只要迂回着避开这些地点便行了。因为赏花并不仅限于名胜之地，哪怕只有惟一一棵开得鲜艳夺目的樱花树，也可以在树荫下拉起帷幔，打开食盒，随心所欲，其乐融融。只要有这样的心机，甚至可以免去电车、火车之劳顿，比如讲在我所居住的这个精道村的后山一带，在鲜为人知的幽谷高地之间，就可以找到热闹花事与惬意的地点。

6

此外，仅此一点我想悄悄地告知大阪地区的各位读者，每年桃花盛开的季节，我都要乘坐关西线的列车，欣赏大和古道的春

色。个中妙趣，可一一历数。众所周知，行驶在关西线的电车，到了赏花时节，哪一趟都会超载，挤得水泄不通，而且超速运行，经常出差错。这时你不妨走出凑街，乘车穿过前几年曾发生过山崩之类的某某村一带的隧道，历经柏原、王寺、法隆寺、大和小泉、郡山等小车站开往奈良去的列车试试看。铁路干线上只需四五十分钟即可抵达，而这种支线的慢车需费时一小时零十二三分钟。乘坐快车就毫无意义了，所以最好是乘坐不厌其烦地每站必停的慢车。乘坐上去你会惊讶地发现，电车上是人流拥挤，而支线列车上却空空如也，每个车厢里的乘客都屈指可数。三等车厢大体如此，二等车厢的乘客更是寥若晨星。当你伸手投足于空荡荡的座位上，在轰然停下又轰然开动的摇摇晃晃的列车上，漫然举目窗外，那烟霞蔚然的大和原野的森林、丘陵、田园、村落与堂塔等，恍如武陵仙境的殊胜景色，不知不觉你会把时光的流逝忘得一干二净。什么时候抵达奈良哪，现在经过什么地方，下一个是什么车站，等等的一切与你根本没有挂碍。你只觉得列车总是轰然停下，又轰然开动，周而复始，远眺窗外时也总是平云野阔，只有那连绵无际的春霞弥漫的阔野，仿佛永远没有日暮黄昏。

我特别喜欢在春雨淅沥的下午乘坐这趟慢车。这时但觉身体慵慵倦倦，昏昏欲睡，不知不觉终于打起盹来。偶尔在列车轰然开动时被惊醒，睁眼一看，玻璃窗上雾气迷蒙，窗外的阔野里，笼罩在纷飞的牛毛细雨中，宛如身披暖洋洋的春霞，连远方的古浮图跟树木也被包裹其中。如此这般，在到达奈良之前的一个多小时里，都在无比悠闲恬静之中度过。如果你时间上很宽裕，不妨从樱井线迂回过去，穿过高田、亩傍、香久山一带，途经樱井、三轮、丹波市、栎本、带解等小站，出到奈良去。与其参与所谓的“大和畅游”，匆匆忙忙地东奔西跑，走马观花，不如火

车上度过的几个小时，而且还是给人以无限悠久之感的几个小时，这样的氛围才是第一流的享受，你会真正体悟到千金难买的妙趣佳味。可是人们却吝啬这区区几个小时和略贵的车票钱，众人如此蜂拥着挤电车，令我百思不得其解。抢时间争速度已成为流行时尚，因此一般老百姓也在不知不觉间失去了对时间的耐性，再也不能静静地沉稳地埋首于某一事情中去。果真如此，那么我认为恢复那种安详也是一种精神的修炼，奉劝诸君也去坐一趟慢车试试。

7

从东京返回大阪时，我往往乘坐晚上十一点二十分从东京站发车的第三十七次列车。它不是快车，是惟一开往大阪又配有二等卧铺车的列车。到目前为止，即使我在开车之际赶上车并要求购买卧铺，还没有一次卖完过。哪怕我是买下铺，不论是春假休息还是岁末年关无论乘客何等拥挤时，我都一定能买到。大体上每回坐上车都能如愿以偿。东海道线的卧车上如此空无一人，也许是只有这一趟列车上才能见到的现象，如果论及其中原因，就在于它不是快车。这趟列车是在深夜从东京开出，于翌日上午十一点四十五分到达大阪，共需十二小时又二十五分，比普通快车慢了不到一个小时。就在这趟列车开出之前的第七次列车，是从东京开往下关的专列，是深夜十一点从东京始发，抵达大阪时是次日上午十点三十四分，也就是花费十一个小时又三十四分，和上述慢车的时间差不太多，可是它的乘客却比慢车多得多。这是因为其一它挂上了快车的哄人招牌，许多人都被它所骗，而且人们不知道在快车以外，慢车也是挂卧铺车厢的。或许，慢车逢站

必停，停停走走，令人厌烦不已，大概是第一个理由吧。不过如果你一上火车便钻进卧铺里蒙头大睡，到第二天早上七八点钟天光大白时才睡醒过来，这期间就什么也不知道又有何妨。到了京都再往前走便不再停站，所以难以忍受的便是从大府站到京都，时间嘛就是三个半小时左右，比起快车来只不过多停了六个站吧。现今世上的聪明人，连这一点耐性也没有，只知买快车票，实在愚笨不堪。不过多亏有这么多急性子的人，那趟慢车才空空如也。想到这里，又觉得不该一概对别人加以嘲笑。也许有人抗议说：慢车开开停停，每次都把人从睡梦中惊醒，无法入眠。对于这样的人，我便不会劝他去坐这趟车。不过也有人恰恰相反，竟有不像卧车那般摇摇晃晃便无法入睡的怪癖，走极端者甚至在自家的床底下也要装一部马达才可入眠。我当然未到这种程度，但是生性容易入睡，在火车上也能高枕无忧。如果乘坐大阪到东京的上夜行车，我往往连经过箱根的重峦叠嶂也不知道，直到横滨仍然酣睡不已，非得乘务员再三催促才能醒来。从去年年底以来，我虽然三次赴京，但直到前几天乘坐“飞燕号”快车返回大阪为止，还没有机会一睹著名的丹那大隧道的雄姿。正因为这种个性，所以第三十七次列车最合我的心意，不但可以悠哉悠哉地睡大觉，而且第二天早晨一觉醒来，还恰好合适。我一般是在早上八时左右列车到达名古屋附近时才醒来的。这个时候，几乎没有新的乘客会坐到这摇摇晃晃的二等车厢来。何况它又是卧铺，我可以一个人占领长长的一排座位，随心所欲地辗转反侧，如果睡不够还可以再睡一通。

加之这一带，即自大垣、关原、柏原、醒井一带驶出米原，沿琵琶湖沿岸直到大津的旖旎风光，虽然我对它已十分熟悉，仍然百看不厌。也许这只是我个人的感触，我觉得自从西下东海道直到名古屋为止，依我对火车窗外的目睹，这一带的房屋式样和

自然风物都带有东京的色调。可是一过了名古屋便完全隐形绝迹，感觉十分明显地进入了关西的势力范围。因此，在卧铺车上酣畅地熟睡一夜之后，倏然睁眼一看，窗外的风景为之一变，全是关西风情，这种清晨的心情委实无法言表。我到东京去，自然不是什么事也没有，所以在京期间那种匆忙慌张的尘俗生活的枷锁，到此为止，便被抛到九霄云外。早上醒来，让乘务员把卧铺稍事整理以后，本想再睡一觉，远眺窗外，但见关原一带广植柿树的乡间风情，还有掩映在绿树丛中的农舍白壁，令人迷离恍惚，终于连打盹也忘记了。说句老实话，我到东京后已有好几天没有看过令人怀念的大阪报纸了，于是让乘务员在名古屋给我买了几份放在一旁。可是窗外的风景太迷人了，我竟至放弃读报，一直凭窗远眺。火车从大垣站开出后，一直开到醒井，在这中间不断地在米原、彦根、能登川、近江八幡、草津、大津等站停车。但我丝毫不觉厌倦，不觉无聊。如果乘坐“飞燕号”快车，它在这一带便会毫不停留地高速飞驰，叫人深为惋惜。可是这趟慢车在通过关原的大平原时也是悠哉悠哉地缓缓前进，使人们可以看清楚彦根的古城楼，还有安土、佐和山的险要地形，令人心旷神怡。如果携带儿童乘车，若不是这样缓慢行驶，要解说沿途的历史遗迹就困难了。于是我产生了一个念头，如果不做以最短的时间走最远的路程的“高速旅行”，而是反其道而行之，以尽量长的时间在小范围内进行“周游旅行”，对这种做法似应予以鼓励。如果这样漫步周游，对过去曾经毫不在意地一晃而过的土地，往往可以发现出乎意料的情趣。完全徒步旅行固然是不可能的，但我最反对懒洋洋地坐在小轿车里在少数几个地方飞驰而过，这种怪癖实在最可恶。那样一来，不仅毫无旅趣游兴可言，连到过什么地方都会毫无印象。

8

顺便说一下，每次乘坐火车感到不大愉快的，便是乘客缺乏公共道德。这个问题经常有不少人提出来，也有人大加鼓噪，尤其是大阪《朝日新闻》的“天声人语”栏最为关心，常常发表警示之文。果不其然，大阪人在这方面确实比东京人更加不检点。近来我事事都偏袒大阪人，只有这件事我认为大阪人不如东京人。听说现在连大阪人自己乘火车或其他交通工具到各地旅行时，遇见其他大阪人也觉得讨厌。毕竟事出有因：他们一家几口抢占了二等车厢，旁若无人地霸占着长长的座位，或者不顾吃相地大吃大喝，或者大声喧哗，或是随地乱扔果皮杂物，或者随便和陌生人搭腔攀谈。总之，只要想到这一毫无教养的种群，就必定是大阪人。外人或许不大明白，但大阪人自家却一目了然。每年赏花时节，在铁路干线和京阪线的车厢里随处可见的粗野相、狼藉样，到外地是如此马马虎虎，甚至在本地的郊外，大家也是如此，真叫人大伤脑筋。在旅途中如此妄为，把大阪人的缺点暴露无遗，虽是同乡也无法护短，只好摇头叹息，爱恨交加。不过东京人也没有耻笑大阪人的资格。盖因我们缺乏公共道德，植根于远古的封建时代的生活方式，可谓由来已久。但从另一个角度看，它又反映出国人的淳朴风貌，因此需要斟酌再三，不能一概否定，故而要彻底矫正就相当不易。

可是从国民在火车里的形象来看，张口闭口“三大强国之一”的“一等国民”，竟是这等举止，实在太不相称。有人还说二等车厢的乘客比三等车厢还差，若是有教养的人士跟普通民众一样表现得毫无礼节，它给人的坏印象便不可同日而语了。比方

说，其实是一件不起眼的小事，无论是到餐车或是上厕所，没有一个人会顺手把通道的车门关紧的。寒冬腊月里，车门只要有一点点隙缝，寒冷的空气就会长驱直入，呼啸而来。更有甚者，坐在厕所旁边的乘客便要饱受臭气的侵袭，这一点本来不言自明，可是人们只是顺手“砰”的一声把门带上，就从不回过头来看看，径直扬长而去，所以总是留下一二寸的缝隙，往往要人再重新关一遍。座位买在厕所进出口旁边的旅客真是倒了大霉，必须反复干这种无聊活。净是自己干固然十分恼火，可如果置之不理，那么寒风跟臭气就会直接袭来，自己又首当其冲，所以还是非得出手关好不可。虽然任何人都可能碰到这种倒霉事，可是轮到自己进出时，还是大大咧咧地把麻烦留给了别人。最叫人气愤的是，人们从餐车归来，吃饱喝足，嘴叼牙签，络绎不绝从车门通过，还说什么最后的不要关门，还会有人过来之类，结果车门一直洞开着。此外，火车上的厕所都有便后可仔细冲洗的冲水设施，而且墙壁上明明白白地写着“便后冲水”，可是真正这样做的一百个人中怕是连一位也没有。不仅如此，在洗脸间洗脸后，总是不把用过的脏水放掉。这样后去的人就必须替前面的人把用过的污水放掉才能再用。这种作风就像大便后不揩屁股一样，且不说什么公共道德之类的艰深的道理，从常识来考虑也是应该懂得的。然而对此谁也不觉得惊讶，更不感到羞耻，这不能不说是十分不可思议的“文明国民”。日本人的这些坏毛病，不仅仅表现在火车上，而是在火车上最为严重。就连一些平日在其他场合很守礼节的人，一到火车上便把平日的美德忘得一干二净，真令人百思不得其解。

9

冬季外出旅行时最令人头痛的，是在火车、轮船、酒店、旅馆、电车、汽车等处，有的有取暖设备，有的却没有，而且温度相差悬殊，所以很容易着凉。尤其是带着体弱的妇孺出门，就更让人操心。我还因为现代大厦的冷气设备不好而不幸挨过，这种因便利条件而产生的不便利现象，在城市里的日常生活中时有所闻。在旅途期间，一天之内会频繁地遭遇温度的变化，而且这种变化往往是不期而至。

这里我想起了一个例子。有一年寒冬，深夜十二时我踏上了一艘从高滨开往别府的轮船。船舱里有几个空房间，乘务员领我到其中一间，对我说："我会把这儿调得暖暖的。"果然他把暖气开到最大限度，房间的温度升得很高。我想只要睡着了便万事大吉，于是穿上薄衣，钻进被窝。可是不久以后越来越燥热，弄得头昏脑涨，简直像进了蒸气浴一样。我无计可施，只好把贴身衣服脱光，只穿一件睡袍，连毛毯也踢到一边。即使如此，我仍然大汗淋漓。承蒙他的关照，整个晚上辗转反侧，郁闷难耐。本来船舱就狭窄，通风不良，加上靠近锅炉，即使没有暖气也能御寒。可是还大开暖气，"优待"客人，这不能不使我怀疑他缺乏常识。如此想来，这还是一艘不足五吨重的小汽船，船上没有统舱。有一次我乘坐在濑户内海的各个岛屿间逡巡的渡船，进入人声鼎沸的船厅一看，简直热浪扑面，催人作呕，不久便汗如雨下。可是在回程中我乘坐这艘渡船时，虽然有了再受一次"蒸煮"的觉悟，这次却因为乘客稀少要节约暖气，只在整个宽敞的大厅放一只放有炭头的火盆，里面的炭火已行将熄灭。加上大厅

三面都是窗户，窗缝里寒风呼呼，简直令人齿寒。如此时冷时热，而且是酷冷剧热，再小心谨慎的人都难免着凉。

一般说来，太暖和比太寒冷更让人挠头。比如坐火车吧，坐东海道线的快车，热气就打得很足。在晚上还行，若是白昼天气晴好时，从玻璃窗透射进来的阳光便足够暖和了，何况还有那么多乘客的身体会发散出大量的热气，这时难道不应该把车厢内的温度调低一点吗？我这个人容易火气攻心，所以对闷热比别人倍加敏感。今天大多数日本人仍然住在没有暖气设备的家里，这一点希望铁路系统多加考虑。每当我想起到那种闷热，对冬天坐白昼的火车在东海道线上往返，便觉兴味索然。尤其从名古屋到静冈、沼津这一段，亭午的阳光强烈地照射起来，加上正值最乏味无聊的时候，还要含辛茹“热”，弄得人连读书看报的力气和远眺窗外风景的兴致都消失殆尽，只好闷坐打盹。这时打盹不是由于春风骀荡，心旷神怡，当睁眼醒来，但觉遍体流津，关节生痛，口干舌燥，更觉疲乏不堪。此外，因此而患上喉痛、头痛和晕车者，大概为数不少。如此说来，我每每佩服西洋人，他们居然能在开足暖气的室内办公，且谈笑自若，并由此怀疑日本的铁道部是否仍然残留有明治时代的殖民地的劣根性，事事迎合西洋人的口味而不为日本人着想。

10

年轻时我对西式的大酒店并未不适，但一届老年，在诸多方面都留恋日本式的旅馆。曾有一段时期，在出外旅行时非挑选有西式大酒店的地方不可，如今却恰恰相反，偏偏挑选有日本风情的地方，哪怕要忍受诸多不便。相反，在忍受诸多不便之处，才

富有不可言喻的游兴旅情，所以我对那些服务过于周到、城市化的过分殷勤的招待，反而不以为然。因此当我前往一个陌生的地方投宿时，必定事先向别人打听好或是翻一翻旅游手册，查到两三家日本式旅馆的名字，到达当地后第一件事便是到这些旅馆前面察看一番。即使出火车站要坐上汽车，也不会立即停在一家旅馆门前，而是在两三家前面走过，看过它们的格局以后再做定论。

薄暮时分，抵达目的地后，在十字街头举棋不定，心里掂量着到底哪家旅店在迎候我呢，这时淡淡的乡愁、好奇心、劳顿感，还有腹中空空，加上四周已是万家灯火，一片晕黄，飘荡着质朴的乡下小镇的气氛，在尚未定夺今宵寄宿何处酒醒何方时，或浅吟低唱地四处徘徊，或在小桥上彳亍不前，那种心绪对于在青年时代放浪不羁的我来说，倍添夕暮的伤感，至今令我不能释怀，这也是诱使我外出旅行的魅力之一。在这种氛围里，提起什么样的格局的旅馆最能吸引我的脚步，必定不是建筑堂皇、格局时髦的，而是有点不合时宜的，好像江户时代默阿弥的戏剧里或长谷川伸先生的浪子故事里出现的那种，它与其说是“旅馆”，不如说是“客栈”，饱具如是风情的“客栈”格外吸引我的心。可是近年来地方上以旧“暖帘”著称的一流老字号店铺，都逐渐从“客栈”改为“旅馆”了。它们都是代代相传，子承父业，仍保持着旧式的格局，又在正店以外的地方另行建筑“分店”。这种“分店”不合我的口味。我喜爱的仍是屋檐深邃、门面宽广、临街而立的旅馆，进入大门口的门廊后，正面是宽敞的台阶，走上二楼凭栏远眺，街市风情尽收眼底，而且它的格局应该是大宅深院式的，好像旧镇的油坊或琴平的古宅般就太妙了。但是有时也未尝没想过，在荒凉的寒驿或小火车站广场旁的小客栈暂时投宿一晚也罢。

这些小客栈的房间，它的木料不应是崭新的，最好是乌黑发光的旧木料，这样更能使我有从容不迫的闲适心情，去追忆这个小镇沉淀下来的历史与传说。这样的客栈，一切设备当然是旧式的，所以在生活上会有种种不便，这一点必须早下决心加以忍受。首先它肯定没有暖气通道，哪怕是隆冬腊月，最多只能指望有个暖炉、炭盆甚至汤婆子（热水袋）而已，不能有过高的指望。厕所自然不会是抽水马桶式的。饮食顶多是两个菜，即使拼凑得色彩缤纷，其滋味亦属平平，不由使人想起京都方言中的“秕糠”。不过，它那年深日久的廊柱，小客厅以及廊檐的纸糊格窗的样式，栏杆和栏杆上的雕刻，庭院的苔藓、石灯和花草树木，一切予人以落落大方之感的客厅的气氛，便是最好的款待。而且就是这样的旅馆，外表上并不花费心思，但对壁龛的陈设却颇为讲究，一瓶花一幅画，都隐含了许多难以窥见的心机。

以前我经常投宿于山阴地方的某家旅馆。近年来该镇纷纷修建新式旅馆，它似乎给新式的楼堂馆所所克住，已经门庭冷落了。前些时候我又去投宿，事先给它拍了电报。进店一看，壁龛里准备好了一瓶插花。它可不是随手乱插的粗制滥造，而是在漂亮的花瓶里精心插上种种花枝，按照天、地、人的位置，摆得有板有眼，一丝不苟。我向侍女打听，才知道店主学习过“未生流”的插花艺术，且颇有心得。据说是他亲手摆插的，跟这位似乎落后于时代潮流的乡间旅店店主的消遣颇为合适，虽无其他陈设，但仅此一瓶插花，已使人深感其待客的殷勤与忠厚。而且炕桌、衣架、靠肘、烟盘、炭盆、砚台等，多不是时新之物，而是老字号的笨重结实的货色，这类物品在他家中为数不少。但它又不像近年来东京一带的餐馆，故意使用古色古香的器皿。主人只是告诉我，它们虽然不合现代潮流，但因是祖祖辈辈代代相传用旧了的物品，既然能用就将就着用吧。这样的旅馆当你有事出门

时有客来访，它也许会忘记转告你，你托它办事，它也是慢吞吞的颇费时间。大清早就便会把挡雨窗板打开，使你深感不便，所以你必须下定决定，培养自己的忍耐力，磨炼自己的急脾气。尽管它没有寒气逼人，可当我做好了在此吃一番苦头安住下来的准备时，结果还是患上了感冒，我之所以冬天多半不去这类的旅馆，是因为这种憾事次数过多的缘故。

11

到日本式旅馆住宿心情不畅的情形之一，便是侍女在进出房间时总是让隔扇洞开。这和前面说的火车车厢的门口一样，是日本人的陋习，一般家庭里日常生活中也屡见不鲜。可是在旅馆里，互不相识的人相邻而居，本来侍女对此应该神经敏锐一点才是。她们进入外室告知客人事项时，很少有人随手把跟走廊隔开的门关拢。这还算好的，出门之后依然让房门大开特开。为了把碗筷、酒壶等一一送来，她们每次都立起身来打开房门，未免有些不便，可是到厨房去然后再回来的长时间里，也让房门洞开，就实在令人头疼。第一次打开门时侍女拿衣物跟随身行李进房间来，外人可以从走廊上看得一清二楚，已属粗心之至。到了冬天，会因此而更觉得寒冷，令客人怒火中烧。这些旅馆本来房间里便没有暖气，好久还是冷冰冰的，叫人添柴加炭或暖炉送来取暖，好歹暖过来了。不料侍女进来一趟，室内又变得暖气全无，冷得瑟瑟发抖了。本来房间是双重结构，经过外室到客厅共有两层门，但侍女们却一扇也不合上。冬天投宿旅馆，十有八九会遇到这类伤脑筋的事。对此我百思不得其解，为什么旅馆不对侍女进行这方面的教育呢？还有一件叫我十分费解的事是，向侍女们



打听火车或轮船的联络情况，游览的地点，以及其他有关本地的情况，总没有一个女仆对答如流。无论向她们打听什么事情，都只有一句话："我不懂，请您问掌柜吧。"当然，与其答错不如推托过去，这是再好不过的办法。其实我问的也不是什么难回答的问题，只是打听到某地距离多远，坐汽车需要多少分钟，车费多少等等，任何一个在当地长大读过小学的人都会十分了解的。我也只是在侍女坐下来服务时因为无话可谈，才向她们打听，但没有一次是顺顺当当地回答的。她们一般只是"嗯"了一声，说话吞吞吐吐，含糊其辞，一面低下头偷偷发笑。这种情况，即使向澡堂的堂倌打听，就因为对方是男的，也许会有所获。至于妇女嘛，本来便对地理跟历史不感兴趣，即使是自己出生成长的土地也不甚了了，除非特别进行教育，她们大概不会主动去了解的。另外一个原因是旅馆的侍女多为到各处打工的人，很少当地人。无论如何，在教育已大为普及的今天，这么简单的问题都回答不出，这事本身已属不妥。因此旅馆老板跟掌柜务必注意这个问题，要给侍女们讲授当地的有关知识，而且仅仅在口头上说说还不够，有时应组织一些远足之类的活动，带领她们看看附近的名胜古迹，进行兼具慰劳体恤之效的实地教育。既然是旅游业主，就应该有这样的准备才是。

12

据西式大酒店的经营者说，西洋的旅客对任何微小的过失都不会默然处之，只要有一点不如意就会当场指摘，可日本人恰恰相反，基本上都是忍气吞声、逆来顺受，所以更难对付。现代人的想法是，出外旅行应尽量舒适一些，就跟在自己家中一样没有

任何区别，有一种宾至如归的感觉。旅馆方面竞相改善设施，以迎合客人的要求，这是理所当然的。可是作为我们，“让娇儿外出旅行”的传统思想不可能扬弃。应该利用出外旅行的机会，矫正他挑食、好睡懒觉、不大运动等坏毛病，尽量在旅行期间学会节俭，养成吃苦耐劳的好习惯。

我辈因为职业关系，有必要换一下心情，寻求环境的改变，不时让自己从日常生活的枷锁中挣脱出来。抱着此种目的外出旅行时，我总是“更名改姓”、“微服出行”，火车、轮船一律坐三等，并在廉价旅馆投宿。实际上，像我这样一种职业的人，如果到乡下去，我担心很可能成为媒体宣传的对象，新闻记者和文学青年会用好奇的眼光来打量我，搅扰我。因此如果不小心行事，就无法实施孤独的旅行。何况隐姓埋名，以完全不同的身份出现，到广阔的天地间去遨游，仅此一桩就别有情趣。总体上讲或许是因为我生性腼腆吧，一旦被人知道是小说家而尊称我为“先生”，便会觉得十分难为情而不胜拘谨。如果以各种化名出外旅行，可以在旅途中与人们自由谈话，也可以遇到意想不到的好旅伴。在这个意义上，我最喜欢乘坐轮船的三等舱。至于漂洋过海的长途旅行，我不知其详。而到纪州和濑户内海去旅行，如果坐一等舱，便要和船长、大副等寒暄应酬，和同一房间的旅客交换名片等，厌烦得很。不如混迹于三等舱的乘客中，在十分嘈杂的大船舱里倒头大睡，不用劳烦别人来招待，这样最悠闲自在不过。此时此刻，我可以洗耳恭听自己身边乡下老大爷老大娘的家长里短，还有看情形与像是请假回乡看望的年轻侍女的闲聊，要是高兴还可以主动和他们攀谈。坐火车也是一样，大阪也好，大阪神户一带也好，有许多来自四国地方的女佣，如果坐上开往别府的三等车厢，往往会遇到这样一群花枝招展的姑娘。如此看来，经常进行这种“三等旅行”，观察纷繁多姿的大千世界，不

仅对小说家是需要的，对政治家、实业家、宗教人士等，不也是十分需要的吗？

1935年8月号《经济往来》

在伊豆山

病愈之后，由于眼力不济，白天还能勉强对付，从傍晚开始房间里的灯光不是很亮时，读起书报来就相当吃力。报纸细小的铅字跟字距狭小密密麻麻用纸粗糙的杂志之类，根本就看不清。在这一点上，最赏心悦目的当属线装书。

写作方面，近来不是用毛笔而改用钢笔书写，由于把字写得很大，倒没有任何不便。不过我还是想改回用毛笔写作。

最冷酷无情的，是在观看外国电影时，看着看着出场人物的面相就模糊成一团，不再有什么差别。加上稀奇古怪的日语字幕，还没有读完场景就变化了。我时常依靠电影评论，在这种情况下或者是带一个年轻人出去打听一下情节，或者是重新再看一遍。我心想要是能像电视中外国电影那样，用日语对话就好了，可如今的人似乎对此反感，认为这样就没有外国电影的氛围。

你是说《细雪》吗？战争期间我喜欢上卷与中卷，下卷写了五十张稿纸左右就一度终止了，最后完工是在战争结束之后。

你是说《满月夜物语》的宗教性吗？不，我当时并没有那么明确的意图去进行创作，没有对未来的生活完全失望，当时正好是我母亲归西之后，自然在这件事的影响下，情绪就显得低落。起初在有乐剧院由先代幸四郎扮演，之后在新国剧剧院由泽正扮演，接下来是去年，由时藏在歌舞伎剧院上演。

我的出生地是日本桥，就在日本桥我出生地的附近住着安田（韧彦）。一度欣逢东京旧事的品评会召开，承蒙喜多村先生热情相邀，就在正准备召开的当儿，突然天寒地冻起来，就把时间延后了。在偶人街一带长大的喜多村绿郎先生，他比我略为年长些。今年我还在患感冒，最终也还是延期了。

最近吉井（勇）先生在出院后前来热海静养了一阵子，到底身子有何不适呢，我想怕不是神经衰弱症吧。吉川（英治）先生倒是干劲十足。年纪固然小一点儿，可是在周刊杂志一干就是六七年，也真难为他。

志贺（直哉）先生过去就好像是一位不好侍候的人，最近却反了过来，渐渐和悦了起来。居住在热海的志贺先生与住在伊豆山的横山大观先生都迁徙到东京去了，此地顿时冷落了下来。以前我就住在热海的街上，由于讨厌前往年复一年更加俗气的观光胜地，就移居到略显偏远的伊豆山中。这栋房子过去在岐阜县的某处，建在明治天皇的行宫的所在地，后来原封不动地照搬到此

地来了，所以周遭全是京都的氛围。我所居住的是三代祖屋，是松竹先生受让的，从里到外粉刷一新，房间也是两间连在一起，还把隔扇的纸门换成墙壁。

在食物方面，中国菜最近我不大喜欢了，看上去感觉辣呵呵的，令人腻味。不过如果跟中国人一起去进餐，只要不是太大的店铺，味道都十分可口。

我非常喜欢西餐，特别是牛排，最好是那种没烧透的嫩牛排。在昭和大街的某处，就听说有一家西餐店，让人可以品尝到一轩松坂肉铺的牛排。鱼呢，我不想在西餐馆里品尝。日本料理味道鲜美得多。谈起美味佳肴，还是京都好，菜肴与点心都可口，东京则一味地价格昂贵。

我到东京去总穿西装出门，最近在东京不大见得到穿和服的男士了，在京都还随处可见。我相当长时间居住在京都的下鸭区，可是冬天天寒地冻，夏天又闷热异常，一年中居住的时间很短。去年岁末举家迁徙走了，因为那边还有亲戚睦眷，我也时常去小住一阵子。

高中时代，我并没有从夏目先生那里秉受多少教诲，因为我不学英文，而是学英法专业。夏目先生教授的是医学院的工科。德语方面，上山先生是一位相当渊博的学者。安倍先生比我高两届，芦田均先生高我一届，辰野先生跟我同级，下一届中有和辻先生。

前一阵子，有来自中国的聘请，应对方的邀请而前往，总觉得不得劲。而且要在大庭广众众目睽睽之下发表演说，还要担任

团长、副团长什么的，特别是要跟政治家会晤，都是我不情愿的。那时如果能径自从东京前往北京，我想一睹心爱的风景，只跟自己喜欢的人会面。

听说患高血压的人不宜坐飞机。医生说，与其到中国去，不如前往欧洲为好，既没有跟外人的接触，医生的照顾也非常周到。真要出门的话，我觉得我不想去美国，而想去一趟欧洲。单是乘海轮就令人身心舒畅，可是由于言语不通，而且得吃三天西餐，恐怕吃不消，要是再年轻十年就好了，这把年纪出门得有妻子做伴，此外还得有一位懂翻译的秘书随行，如此浩浩荡荡的旅行令人心烦。

你说用原文看外国文学作品？是的，年轻时是通过英译本，我大量阅读了欧洲大陆的作品，莫泊桑与巴尔扎克等都是读得相当多的作家。最近外国文学作品基本上都翻译了过来，只靠译文就能撰写外国文学的论文，听说这种人大有人在，可是精彩的翻译作品似乎并不多见，相反我认为明治时期的翻译作品出色得多。

最近白天也打瞌睡，我时常午休，当客人前来实在无法忍耐时，我会让客人稍等一会儿，哪怕是五分钟到十分钟，也要去寝室小睡一会儿。这方面难免会对来客失礼。

我对养生方法可谓诚惶诚恐，所以总是小心谨慎，毫不勉强，决不干荒唐之事。

1957年6月《心》

伊豆山畅谈

美女今昔

是战争期间发生的旧事。在英美报纸上，我读过一则题为“日本男子中几乎没有一个美男子”的报道。武林无想庵曾经谈到，漫步在巴黎的街市上偶然看到自己的身影映在镜子里，觉察到跟西洋人相比无论是容貌还是体格都相形见绌，总是无比懊丧，平时还不大觉得，一旦直面明镜把现实中自己的身躯展现出来，便会为身为日本男人的寒碜相而自惭形秽，引以为耻。在这一点上，中国人却显得仪表堂堂，风度翩翩，往西方人跟前一站也仪表出众，为什么日本人在外表上老是精神不起来呢?

男人的情况我不大清楚，最近对日本女性倒是好评如潮，听说美女如云。还听说要

是想看倩女的话，只要到东京的银座大街走一遭就成。既然伊东绢子跟儿岛明子之辈都会偶尔一露芳容，这种传闻也不见得有水分。不过让我这样的老人来讲呢，现代日本美人，容貌过于周正规整，从头到脚分割开来，无法浑然一体，缺乏想像力。姿态的匀称自不待言，面部的轮廓俏美是俏美，若要吹毛求疵的话，脸相略显呆滞，我希望给人那种如春天的月色般朦胧恍惚之感。自腰部往下玉腿的曲线虽然动人，可是腿长得过头，缺乏情趣。穿西装时还凑合，穿和服时一般的妇女都会因腿长而穷于对付。在拍相片时，两脚并拢则不大美观，所以谁都会把一只脚伸往一边进行拍照。

最近石黑敬七先生提及"幕府老照片"，收集了从幕府晚期至明治中期的珍贵照片，出版成册。我翻阅过后，至今仍惊诧无比，当时日本美人的婀娜多姿与娇羞迷人着实令人惊叹。明治十九年出生的我，在幼小时就时常目睹照片集中那样美丽的玉容，可是竟然在很长时间把它淡忘了。照片集二卷第三十二页的（1）图中，是一张"风流倜傥、身着单衣和服的深川艺人"的照片，当时的女性都是那样，从腰带到脚趾尖的长度相当合适，显得无比幽婉，不像今天一味地加长。此外，御殿女官、岛原跟吉原的花魁，长崎一带嫁给老外的女人等等，至少穿上和服时，银座街头的美人跟电影女影星远远比不上她们。顺便再讲一下，在上述三十二页的图中出现的花井跟阿梅的相片并不美观动人。毕竟是"风华照人的艺人时代"的阿梅，当时她杀死了箱屋的峰吉，脸上并未那么发福，而是相当消瘦，身材修长而苗条，俨然一副英姿俊俏的侠女做派。若是在舞台上饰演这一角色，作为事件的关联者，青年时代的泽村源之助或许会略略表现其风韵吧。我珍藏了那一时期的阿梅的照片，遗憾的是在大正十二年的大震灾中付之一炬。

紧身裤与大鼻子

去年跟德川梦声先生在“有用问答”的节目中高谈阔论时，双方都抛出了不少不雅的议论，开怀大笑了一回。当时我讲过这样一件事：“芭蕾舞中，有男人托举女主角的角色，他总是穿着一件紧绷绷的紧身裤，像是把裆下一物特别衬托出来似的。我总觉得它很显眼，不管怎么讲都不大雅观。就不能想点办法，注意不让它那么露骨吗?”梦声先生对答道：“哪里，就是为了更加明显地衬托出那件伟大之物才穿紧身裤的。比如讲，歌剧《托斯卡》中总督斯卡鲁比亚如果不把那活物突出出来就没有趣味了。”或许本来如此，不过我觉得他话中有话。

我还注意到一点，那就是西方电影中，往往有接吻的特写镜头。双方都是日本人时倒无所谓，一旦都是西方人时，双方的鼻子就会产生妨碍，不能鼻尖对鼻尖，得把鼻头扭到一边去，看上去十分荒诞滑稽。看过威廉·退尔林中羿射场面的人都会明白，西方人在射箭时总是把弯弓拉向自己侧边再发射出去。如果像日本人那样朝正前方发射，鼻子就会捣鬼，也就射不准了。

声　　音

脸相相似的大致上声音也相似，这是我的一种结论。相反则未必正确，声音神似的并不一定面貌酷肖。战争期间的某一天，我在从东京赶回热海的火车上，遇见一位声音酷似吉右卫门嗓音的人。我误以为是吉右卫门上车了，回头一看，是一个约摸三十

上下的身着百姓服装的男人跟两三位伙伴坐在一起，在大声地谈天说地。其中有一人，虽然他的相貌一点不像吉右卫门，可声音跟吉右卫门一个模子。不是像他平常的声音，而是酷似舞台上饰演播磨屋的戏台上的声音，甚至连笑声都像得惟妙惟肖。如此不可理喻地神似，兴许除我之外再无他人觉察到，毕竟在如此拥挤不堪的车厢里，在众人都很严肃的气氛里，还有谁会留意他呢！据分析，或许他本人意识到这一点，才刻意捏声捏气吧，可是怎么看似乎都不像。我思忖如此神似的声音是极其难得的，如今仍不时回忆起那人的声音。过去，我在一篇名为《大阪与大阪人》的随笔中，写到大阪人的特色就在他们的声音。业已作古的前辈艺人春团治跟曾我哂五郎那样的嗓门，还有那低沉而可怖的浪花调的腔调，若非大阪人是发不出来的。声音异乎寻常地低沉，极度抑郁，仿佛一直在耳底回荡。或许只有男人才如此吧，谁料想竟然连窈窕美人中发出那种声音的也大有人在。如此说来，听上去好像在揭大阪人的短处，可是我所喜欢的声音在大阪的女艺人中居多。大阪人跟京都人似乎很相像，其明显的差异也是妇孺皆知的。尤其是在声音的韵味上有天壤之别。大阪女人的嗓音纵使娇艳迷人却珠圆玉润，厚实沉稳，有相当强的凝聚力。京都女子的声音乍听上去雍容优雅，却缺少圆润，冷漠平淡，颇为造作，发出一种所谓的故弄玄虚的嗓音，所以我极为讨厌。东京女子的声音，干净利落，真实不虚，且吐字清晰，可是相当干瘪缺少含蓄。当然这是一般情况，不排除例外，故不可一概而论。

病恙在身近一年，一直维持着时卧时起的生活，自然而然就对枕边的收音机亲近起来，于是特别留意起声音方面的情况。在收音机里，我最爱听中村鸣子的嗓音。我认为它特别富于性感的魅力。贝玑叶山（1873—1914）通过《在土佐高知的播磨屋桥头》一剧一炮走红，忽然叫座起来，我打那以后就成为爱听贝玑叶山

的声音的人群中的一分子。男人的声音里面，我偏爱淡路惠子的丈夫滨勃·达拿尔先生跟石原裕太郎先生。有时偶然碰到淡路惠子，她告诉我“先生别老谈我老公的风流韵事了，我安排你们见一次面吧”，似乎他们俩都忙得脱不开身，在未得到良机时我不争气地开始身染沉疴。

奶酪与调味汁

西方有奶酪这种食品，我真正知道时是在进一高就读时。已故的畔柳芥舟先生给我们讲解杰罗姆·凯·杰罗姆的小说《三个男人与一个小男孩》是明治三十八年我满十九岁时，那篇小说中出现了奶酪这一词汇。先生对奶酪为何物进行了认真的解释，但那只不过是理论上的说明，对它究竟是什么品质、闻上去什么味道、口感如何等，自然无从理解。当然学生当中也没有一人知道奶酪。或许芥舟先生也从未见过实物吧。当时在京桥区筑地采女街，即如今的东银剧院的新桥舞蹈大厅附近，有一家精养轩，经营着十分洋气的纯欧罗巴风格的酒店跟西餐店，我是精养轩的家教。我无意中问了一下店里有无奶酪，答说有哇就马上弄到手了。我想那大概是瑞士的松软奶酪吧。老板把一块奶酪装在纸袋里递给我，所以我就那样拿着回家，可是在途中纸袋里全是奶酪的膏脂。出于年轻时的好奇心，我立刻取出一片，竟然满嘴奶油味，一点也不见得可口，可是慢慢地我就熟悉了这种细加舔试竟如同美酒佳肴一般的风味。因此上流社会姑且不论，在民间知道奶酪味道的，我或许是我辈中的第一人吧。

调味汁在明治时期，除了英吉利伍斯特产的别无其他，它竟然比奶酪提前普及开来。伍斯特的英语拼法 Worcester，是英国一

座名叫 Worcestershire 的城市名称，发音为“伍斯特”，能了解这些也是在一高就读时期。当时英国军舰的名称里也有叫“伍斯特”号的，或许如今还在吧。

暴腌菜

提起“杂烩”一词，听说是一位名叫高桥阿传的人在给他的商店取名时特意安置的，这一说法，是法语课中后藤末雄在学校的讲坛上说漏嘴的，有人说这就是这一词汇的缘起。后雄是否是那种爱说笑话的，我曾想过去问问他本人，终究还是忘记了。其实“杂烩”是“田乐”（即用豆腐、萝卜、芋头、鱼糕粉块、鱼肉丸子等炖制的食品）的简称，于是“清炖田乐”就衍变成了“清炖杂烩”，到杂烩传到关西又冠以“关东烩”的芳名，最近不知怎么的，连老家关东都痴迷起关西风味，看到到处张挂着“关东烩”等的招牌，这一现象确实令人不寒而栗，大有世界末日来临之感。不过“杂烩”这一名称并非完全过时了，作为江户人在心中难以割舍的就是“腌菜”。

在关西不只是腌萝卜，把蔬菜等在咸米糠酱里腌上一夜，称之为暴腌菜。由此，为了将它跟东京的暴腌菜（即暴腌萝卜）区别开来，且冠以“腌咸菜”之名。在东京有所谓的“暴腌菜市”的庙会，那种腌菜就叫暴腌菜。提起“暴腌菜市”，每年十月十九日晚上，从日本桥的大传马街到通旅笼街，都是暴腌菜制品的市场。这是每一年中传统庙会的开始。接下来，有大鸟神社的庙会、观音菩萨庙会、神田明神庙会、深川的富冈八幡庙会等等，最后是十二月二十八日两国药研堀的庙会。暴腌菜庙会开始时，在梅花亭、三原堂出售腌小花椒与葛羊凑羹。这一传统仪式我想

在战争结束后仍在延续吧。暴腌菜庙会是只卖腌制品的庙会，不卖毽球板跟竹耙形吉祥物等。年轻的小伙子们把买来的暴腌菜系在绳子上，嘴里喊着“暴腌干萝卜”边在人头拥攒的人流中来往穿梭，跟打腌菜摊前路过的年轻姑娘们推推搡搡的，打趣她们。出嫁前的姑娘们嘴里边咿咿呀呀地嘟哝着边逃开了，其实她们把这种打情骂俏当做好运的兆头。“暴腌菜市”的名称大概就起自把成串的暴腌菜向过路人比划、炫耀吧。而将腌萝卜称之为“腌咸菜”，是一种大阪人所喜好的油腻腻的称谓。东京式的暴腌菜这种叫法，不就清爽宜人、令人舒服得多吗！

这已是古老的故事了。后藤末雄是地地道道的江户子弟，出生于马食街边，所以以为“提起暴腌菜应该妇孺皆知嘛”，向一高的校友会杂志投寄关于暴腌菜市的诗稿时，向杂志的一位编辑人员，由虽未曾谋面然已是他的高年级学长的我进行了一番详细的解说后，他可谓大吃一惊。确实它是以“暴腌菜市”为诗题，我还记得其中有“来了，暴腌菜市，你来临了”的诗句。后面的内容忘得一干二净了，所以我曾经想过向后藤打听。再附带一句，我喜欢真正由咸米糠酱腌制的、更加香咸的、咬起来嘎吱作响的、颜色金黄的普通腌菜，暴腌菜过于甜腻不大喜欢。特别是冠以“暴腌菜”这一名称后，就更加讨厌暴腌菜了。

1958年10月定稿

1960年1月《星期日电讯》

忆京都

近接应斯坦福大学之邀离开日本的赛登斯特卡寄来宝函，说望能题赠一二彩纸以资纪念。手头没有现成的恰当的妙构，遂不揣造次，用不大灵便的手题写下面的一首，赠送与他：

盗辈猖獗故园颓
昔日江户旧影无

正如以前我在不少机会中所叙述的，我出生于东京的日本桥，可是我已经不把如今的东京视为我的故乡。古谚有云：东京人何谈故乡。诚如斯言。虽然没有故乡，埋身之地还是要的。那便是京都的鹿谷。

世人时常讥谤说，本是江户子，竟然爱京都。无论怎么议论，喜欢就是喜欢，事实无法更改。业已见背的吉井勇先生似乎把整个日本的国土都踏遍脚下，而且此人亦是东

京生人，最后还是落籍于京都而仙逝。我并非吉井先生那样的大旅行家，甚至可以说精力不济，所以直至七十六岁的今天几乎未曾远行过。往北只是青森县，北海道就一无所知。往南最远到过长崎，鹿儿岛就不明就里。至于青森跟长崎，也只是在几十年前仅仅经过一次。只是从新泻乘坐火车一晃而过，并没有下车。相反，每年春秋两次，我都必定赶赴京都。虽家居热海，前往京都的机会比前往东京的多得多，感觉上京都更加靠近一些。话又说回来，我再也不想从京都往西而行。虽然也曾到大阪去过，到了也不住宿，像逃难似的赶回京都来。

战争结束后，我在京都小住过一阵子。我把原籍都迁到京都来了，决定把京都当成永久的居住地。要是一直住在纠森该有多好，如今我仍时常如此感慨。而且我很快就熟悉了京都的气候，我时常想如果不是每天每时都在京都则难有口福尝到美味可口的食物，品尝美味佳肴则聊可安慰平生。舍弃如此挚爱难舍的京都的主要理由，其实也是惟一的理由，是那里不堪忍受的夏天的燠热与冬天的酷寒。特别是我在纠森的家位于鸭川跟高野川之间，方池遍布，泉瀑时闻，湿气甚重，对一个生于江户的老人的健康是最为不利的。哪怕再喜欢京都，究竟健康第一，身体难以负重，无奈之余只好以伊豆山的房子作为根据地。

如此一来，我的心便总是飞往京都。食用的物品尽可能让人从京都运来。肉类也是神户牛肉，跟未养成松坂牛的近江牛肉，这也是京都派人整块整块送来的，即使夏天也是用特快专程送来，在热海车站卸货。鸡肉是将今出川鸟岩产的土鸡仅去掉肠子原封不动地送来。鱼自然是将加级鱼、方头鱼、海鳗鲡、青箭鱼、鲇鱼等等，从四条大道的团熊庄，银阁寺的山月堂运抵，生点心基本定为界街松屋的伽蓝饼，海鳗鲡生鱼片则定为祇园的伊图坊、锦街的井传堂。哪怕来到东京，还是上过留堂或滨作坊，

品尝的仍是京都料理。

届抵老年，外出已不再随心所欲，除了食物之外，不再有其他生活的余兴，所以愈发贪吃，可谓大饱特饱口舌之福。不过也有不少若不亲自前往产地便无法品尝的美味。我喜欢的清炖加级鱼，要把加级鱼运到宅第再加以烹饪食用，总让人觉得腥臊难闻。赤鱼什锦火锅跟梅子肉，在本地是根本品尝不到的。我忍受着脚跟腰部的不便春秋两度前往京都，就跟嘴馋颇有关系。去到京都，往往把北白川一个住着一对年轻夫妻的亲戚家的二楼全部占领达半个月之久，闹得沸沸扬扬，那一期间可谓马不停蹄，尽可能多地前往想去之所，目睹想见之物，品尝想解馋的美味。所幸的是，京都不像热海那样，坡路并不多，也不像东京那么车辆穿梭不息，人声杂沓，所以简单易行，大可信马由缰。从喧嚣杂沓的东京或是热海来到京都，一下车站，你一下子就会觉得自在、安然。凡是想买的东西、想瞧的东西、想吃的东西，都集中在河原街到四条大道一带，十分便捷，实在难能可贵。越想越觉得这种好地方真是人间少有。有时我真想下狠心搬回京都，哪怕是健康吃不消，哪怕是寿命活不了那么长也罢。

惟一遗憾的是，京都也在不断地一点一滴地变得现代化起来。我当初来到北白川年轻夫妇的家中时，他家门前是一片广阔的花圃，菜花正在萌绽新蕊。朝南的庭院对面的远方丘陵上，杉树与青松葳蕤蓊郁，即使阳台的玻璃窗户洞开，也没有谁前来窥探。山丘的远处是银阁寺，可是从这边却望不见，在苍翠的树林当中还有一泓宽大而古老的清池。我时常曳杖踟躅于山冈一带，那里栖居着不少松鼠与野兔。夏天谛观流萤飞舞，秋日静聆松虫鸣唱。白川一带的女子在路上铺上无数张蔓毯，哪怕你把茶水喝得仅剩茶叶，也没有谁会抱怨一句。孩子们在路上摊开过家家的玩具，欢天喜地地嬉戏着。而在七八年间，一切竟面目全非。让

人最为可惜的是花圃。现在花圃已经消失，拥挤着成排的叫买叫卖的住房。从丘陵当中开出了一条公路，池塘被填埋了，建起了一所专为北朝鲜人提供的学校。流萤跟松虫已销声匿迹，年轻夫妇家的庭院从山丘那边可一望无余。

一打听，才知丘陵南边的斜坡上，如今已建起南韩青年学校。如此一来，从市立电车站的终点开始通往银阁寺的大路的北侧，桥本关雪先生曾经种下樱花树的樱树成林的疏水街的北侧，那边的街市已经是热闹非凡了吧。那些本来应该是风景优雅别致之所，为何允许那些东西建在那里，实在不可思议，就不能选择别的合适的地方吗?

几年之前，前往嵯峨游玩，在落柿舍一带发现像是市营住宅似的高楼鳞次栉比，小仓山的风趣业已荡然无存，得知此讯，令人不胜惊讶。如此说来，山丘附近美丽的竹林，已经不知何时给采伐一空。仁和寺高耸入云的松林也荡为平地。如今，听说还开辟了一条横穿龙安寺的庭院直抵衣笠山、往金阁寺那边进逼的观光路线。或许连接岚山跟高雄之间的尾根的西山车道也已开通了吧。听说奈良建成了儿童梦幻乐园，三笠山一带霓虹灯闪烁发光，乍听令人目瞪口呆，可是竟然一攀高低似的不断推出类似的计划并付诸实践，实在不知哪根筋出了毛病。一提起来都是千篇一律的定式，无非是高速公路啊，登山索道，山顶上是瞭望台，还有袖珍旅馆。可是满足观光客的厕所等却无处可见，又是何等鼠目寸光。听说在罗马，为了古都风貌的丝毫无损，新式的城市定建到别处，在古都有工作的人都从那边赶过来上班。

明治末年我头一次到京都在先斗街游玩时，曾经想过“穷街陋巷这个词语大概就是从这等地方产生的吧”。当时地方上的人跟我讲：“如果发生火灾，听说市里面不打算再重建这样的街道了。”这条先斗街如今依然如故，残留在这都市的一隅。京都地

震跟火灾都很稀少，所幸的是它还在战火中幸存下来。只要人们略加修缮，这座城市就不会轻易失去平安王朝以来的古典美。我衷心地希望人们都来关爱它！

1962年12月《每日新闻》

#《麒麟》序

《麒麟》可视为迄今为止我所有作品的全集。欣逢小书发行之际，我自然不能不有所感慨。不过果真是以作家身份立于文坛的人，在此情形下发出相应的感慨，是再寻常不过的事，正因此我深信一己之感慨会言多必失，还是少说为妙。在此，我仅想对购买这本小册子的诸君，试谈二三引为抱歉之事。

虽斗胆称之为“全集”，其实收录在《麒麟》中的作品，决不意味着我对原来所有的作品未进行删选。譬如《哈欠》，比方《爨》，比方《暖风吹拂》，以及其他两三篇小东西我之所以剔除掉，主要是根据我自身之好恶而特意为之的。因为《哈欠》跟小册中的《时钟事件》内容略为相似；而《爨》这篇小说社会上一致认为是次品，虽然我不大承认，可它原本就是一篇不丰满的未完成之作，我私下期待之处也在它以后的章节部

分；最后提到《暖风吹拂》这篇小说，恰恰因为它是一部开口提及便觉汗颜的拙劣之作，故而毅然决定拒绝刊录。哪怕是如今，我打心眼儿里仍对发表《暖风吹拂》这种小说引为羞愧。

登载的顺序也没有依循创作年代。篇中最早的一篇是《诞生》，最新的一篇是《饶太郎》。其中除《恶魔续篇》外，我敢斗胆声明，它们均为我把握得住、多少有些自信的作品。

最后，本人对在此小书刊行之际，在插图装帧方面倾尽全力的横山、安山、结城、平福、长野诸位画家，以及接受《文身》版权的谷山仁三郎先生的好意，致以真挚的谢忱。

1914年12月《麒麟》单行本

《异端者的悲哀》前言

这一篇文章本来是计划刊登在去年九月的《中央公论》定期增刊上的，去年夏天八月就脱稿了。就在连校正稿都已经就绪时，因为编辑局的一部分人突然有一种意见担心会遭查封，当时就把刊登的事压了下来。

据他们的看法，在这篇小说的背后，流淌着一种我的笔尖自然流露的情绪，一种相当罕见的昭然若揭的道德操行。而且，篇中所到之处，父子的冲突都相当露骨，作者毫不吝惜地进行了刻画。父子之间相互辱骂，言辞简直不堪入耳，这种场景的叙述，似乎让人隐约感到过于尖刻了点。因此，大体上讲，这是一部于世道人心颇有裨益的作品，可是一旦用拘泥于字句表面等这些细枝末节的当局者的标准，或许会被认定对低层次的读者有害，因而会遇受禁止的厄运。这且不论，还凑巧碰上警保局长更迭的时期。希望我暂时静候时机，可能的话在聆听过对当局

者的禁止采取一定方略后，订正之处可以充分地加以订正，以备往后发表。故而此篇原稿以校正样的形式空落落地压在箧底几近一年。

我历来就从未以某一实在的人物作为原型来描述故事。古人自不用提，如果描写现在仍活着的人的经历，对于被描写的人来讲，窃以为会有诸多不便跟麻烦。何况毫无忌惮地暴露自己的私事，犹觉于心不忍。多数读者坚信《神童》跟《鬼面》等是描写我自己的经历的，其实呢是假托一位跟我的境遇略微相似的青年，一消我胸中块垒而已。然而，只有这篇《异端者的悲哀》，旨趣稍有不同。周围的人物姑且不论，至少在小说中登场的四位两代人，正是他们将我当时的心中真切流露出来的情绪，尽一切可能地、没有任何滞碍地、坦诚直率地、毫无遮掩地描画了出来。在这一意味上，只有这一篇才是惟一的告白书。

四五年前开始，我就想过无论如何要写出一篇这样的作品，可是因对当时过着辛酸岁月的父母很是怜悯，好长时间都难以执笔。前年，在我结婚前后，我的双亲在饱尝二十余年的艰辛之后，得到了善良的人们应有的回报，渐渐交上了顺畅的好运，从被世间遗弃冷落当中再度被收养了回来，由于亲戚故旧的同情，得以经营相当大宗的买卖。同时我也在向岛安了家，我的妻子又为父母生下了一个孙女。

从我家自向岛搬到小石川开始，父亲跟母亲就每个星期天都从日本桥的家中过来游玩，把长孙女抱在膝头，去庭园赏花，痛快地玩了一天之后满意而归。我温顺的妻子，特别入他们的眼，合他们的意。而不孝之子的我，也至少希望通过我的妻子跟孩子，由她们作为我的代理，尽可能去尽一尽孝心。于是，在此小说中所描述的那般危机四伏如累卵的父子间的纷争，到这一阶段就全部烟消云散了。我于是安然提笔，挥之成文。

可是，今年四月下旬，自我有记忆以来没有任何病症的十分康健的母亲，不幸染上了丹毒。约摸一周时间，就很快好转了，医生自不用说，无论谁都不怀疑她会痊愈。到了五月上旬，我因为要完成某杂志社的创作之文约，打算前往伊香保把自己关起来写二十天，于是就出发了。我出门的第十四天，母亲猝然患心脏麻痹过世了。同一天早晨，我在千明仁泉亭接到慈母病危的电报，于是我赶紧下山，六个小时不间断地在电车、列车上摇晃，傍晚时分赶到位于日本桥的父亲的家中。可是母亲大人已经在午后一点钟左右断气长辞了。我来不及卸下行装，来到她冰冷的尸骸旁，掀开掩着脸面的布手巾一看，丑陋的丹毒之痕已经荡然无存，过去人们戏称为招贴画中出现的报幕员般的、生前屡屡惊讶地赞叹说是我的姐姐的、俊俏无比的母亲的面庞，已形同白蜡，显得清爽而纯净。

就在如今，作为美好的记念，我把这篇小说公之于世。对把儿子培养成艺术家的母亲来说，作为她老人家生前的回忆的种子，我把这篇故事奉献了出来。这篇小说是以我们父子之间沉沦于极端不幸之中的七八年前的那一时期作为素材的。当时，父亲、母亲还有我，对人生几乎都抱着绝望的心绪。去年我在执笔写这篇小说时，写到描写母亲的悲叹那一节，追思当时那凄惨澹淡的情形，不由得暗泪难禁。前一阵子，继续做母亲的丧事时我再度取出旧稿翻看，更禁不住新的感慨，唏嘘不已。细想之下，今年六月份，也是这篇小说中出现的我妹妹死后七年的吉月。而且，它发于《中央公论》的那一天，也就是说，即将到来的七月一日恰逢母亲大人的七七忌日。去年夏天脱稿的作品，迄今未曾见诸于世，对我而言，多少觉得并未偶然。

我在这篇小说中，对已经过世的母亲跟妹妹，决没有把她们写成如何了不起的人。正因为她们不是如何了不起的人，在作为

血脉骨肉的我的胸中，她们的死亡尤其显得令人伤悼，令人悲哀。她们肯定曾经希望，与其当一个伟大的人而过早夭折，不如当一个不起眼的普通人，哪怕遭遇何等困窘与艰辛，只要能长久活下去就成。死是 Nothing，是无，而生总归是 Something，是有。纵使磨难再大，Something 肯定总比 Nothing 好得多。

我在我的艺术作品中，展现了她们生前未经涂饰的真实，想把她们作为 Something 保存下来。“妈妈，妹妹，你们还在这里活着！”我想对已经回归天堂的两人的灵魂这样呐喊。

如果灵魂是不灭的，那么死也许就不是 Nothing。果能如此，两位的灵魂在读过这篇小说后，兴许会展颜微笑：“在浮世中时，果真有这等事吗？”究其因由，我难以相信她们死后的生命会比生前更加含辛茹苦。她们是不会成为堕入地狱的罪人的。她们确实都是善良的人。

最后，让我对尊敬的永田警保局长，对他在本小说发表时，在公事倥偬的万忙当中抽出宝贵时间特意审看此稿，费尽辛劳，而且走笔写出精彩的评述文章，对他的好意，深表谢忱！

1917 年 6 月记

1917 年 7 月《中央公论》

执笔《肉块》之际

对《肉块》的预告，报社想登载一点作者本人的感想，遂邀请我写上一笔。我欣然接受，眼下便是黄莺试啼的阶段。其实再也没有比这个所谓的“写上一笔”，更让作者为难的了。其他的作家我不知道，总之我是非常棘手，拿起笔来觉得重若千斤，不胜麻烦。我只是写写小说，把什么当作主题呀，取用什么材料哇，以什么思想理念为背景哪，这一切只能从作品本身去进行理解，此外别无他途。预先说明一番，或是吹诩一番，是我的禀性所不允许的。也就是说，作家们认为，把作为自己的作品所要表现的内容，一直放在自己大脑中酝酿，这一点才是最重要的。它便好比眼下正在不断发酵的新醅，一旦胡乱与外面的空气接触，所酿制的东西就酿造不出来，成为酸不溜秋的没味的玩意儿。

“空谈来年事，鬼亦笑你痴”。就此搁笔

吧。还是从正月元旦开始，通过作品正儿八经地跟读者见面吧！

1922年12月24日记
1922年12月《东京朝日新闻》

《痴人之爱》前言

《痴人之爱》这部小说，自本年三月下旬至六月中旬，在大阪《朝日新闻》上进行了连载。因偶发事件小说未登完，不得已只好停载了。当时我在该报上，跟读者诸君相约，可能会到什么杂志上发表其续篇。今天这一期望已经在《女性》杂志上实现了。就此，我想引为致歉的是，续稿中的“第一节”跟“第二节”的开头部分，虽然随处添加了一些笔墨，大体上跟报纸上刊出的从“第十五章第一节”至“第十六章第二节”的部分雷同。因为是拦腰斩断，可怜到一半就中止了，若直接从后面接着刊载就会显得突兀，对不清楚报纸的读者而言就显得太生硬粗心，所以不得不重复刊登了其中一部分。

而且，这是一部长篇小说，同时也是一部“私小说”，前面的内容是相当简单的。“我”是高等工业学校的毕业生，是一位名

叫河合让治的男青年，本为宇都宫在的有钱有势的富农子弟，现任公司的工程师。妻子奈绪美原来是咖啡馆的女招待，十五岁时受了让治的勾引，深得他的欢心，生活非常奢华，是一个土里土气的娘们。如今让治三十二岁，奈绪美的年岁是十九。故事是从夫妇到镰仓去避暑开始的。只要知道这些，初读此小说的人往下看下去就会自然明白。没有必要再写什么前文的梗概了。

本月杂志版面非常紧张，无法尽兴拉扯更多。我想，今后两个月将一直连载，到正月那一期就可以圆满完成了。

1924 年 11 月《女性》

《各有所好》小序

我的友人中，有一位当记者的外国人，他是负责英语报道的。前几天，他问我："你下一部小说取的什么名字呀?"

这个老外能讲日本语，也能写日本字。我说："名字叫《食蓼虫》。"他马上反问我："是什么?"

我根本不知道"蓼"在英语中怎么讲。万般无奈，我回答他："是吞食一种草的昆虫。"然后跟他讲了，在日本语中有一个俗语叫"食蓼虫之喜好"，并解释了俗语的意思即"各有所好"。

这之后我经过调查发现，这一谚语的远祖是一句"蓼虫不知苦"的中国谚语，详尽地陈述便是："冰蚕不知寒，火鼠不知暑，蓼虫不知苦。"我虽然没有尝过蓼叶，但由此看来恐怕是苦涩无比的。而且这一谚语好像是笑话那些相爱的人沉溺于爱河中而无视对方的缺点。在日本，原来的意思略略有

变，多用于“人个性不同，应任由各人兴趣的发挥，别人最好不要干涉”的场合。总之，我用之于本小说的题目，取的是后一种意思。

本来，对日本的一般读者而言，上述说明是根本没有必要的。谨以此代为小序。

1928年11月《大阪每日新闻》《东京日日新闻》

《卍》绪言

就此书的内容，当时在把它连载于《改造》杂志上时，曾闻听有两三则评述。一种说法是这部小说是一种有原型的作品。另一种说法认为，它是法国小说的翻版。还有一种说法是，作者为了阅读法国小说，雇请了一位精通法语的女秘书。如是云云。当然谣传均非事实，这一篇作品是作者的腹中之物，原型啦范本啦统统是子虚乌有。

作者本为东京生人，自徙居至播州冈本的闾里，已有数载，对吐自关西佳人皓齿朱唇之古雅言辞，对其流丽与舒畅，沉迷已久。仅只为了在对话及俚语方面带上大阪特色，完成一部首尾一以贯之的作品，遂雇请两位大阪府立女子专门学校毕业的助手作为方言的顾问，费时一年有余方完成此篇。世间浮说实为上述真况之讹传也。

此次恰逢付梓，聊以代序，以表明作者之立场，一并纾解世人之迷惑。

1931年4月《卍》单行本

《盲人物语》前言

一、汇编在书中的四篇作品，各自都是独立成篇的。在反映作者的国史兴趣乃至国文兴趣上，均有某些共通之意韵。作者今后也许还会写这类作品，不过目前并不打算继续朝此方向发展，故而暂且结集成册，以飨读者。

二、作者过去初登文坛时的处女作，是一部取材自《荣花物语》的名为《诞生》的戏剧。如此可见，作者的国史国文兴趣实乃早已有之，而处女作之后，代表这一倾向的作品着实不多。不过能够创作出收集于此的作品，是自1923年以来作者迁居京畿之地，深受与古典渊源颇深的风土、建筑跟音乐的影响，随着跟那些在容貌、言语习惯上至今仍保持着数百年来的传统的土地上的人们的不断接触，作者素来的兴趣格外形之于表，培养有成。在这一意义上，这些作品，全跟在关西的各式交友、旅行、远足、游宴等的

回忆有关联，对作者而言都是眷恋不已的作品。其中，在写《吉野葛》这篇小说时，承蒙大阪市的妹尾健太郎先生、大和上市的樋口先生、饭贝村的尾上先生、吉野樱花坛的辰巳先生的好意与照料，相烦之处甚多。

三、此书的装帧是出于作者自身的爱好，盒匣、封面、环衬、扉页、中页等处的用纸，全部用的是在《吉野葛》中登场的大和地区的国栖村的手磨纸。这确实有赖于樋口喜三先生的斡旋。

四、卷首的珂罗版画插图，取自北野恒常画伯的大作《茶茶》画面的一部分。这是一幅曾荣幸参与过日本画院画展的相当知名的佳作，本来是纵向的细长型构图，由于此书的形态，无法把整个画面刊载出来，故而征得画匠许可，切除了没有人物的上半部分。如今此画幅已经成为大阪市根津清太郎先生的收藏品。作者以为，它作为《盲人物语》的卷首插图再合适不过，故在素日情意真切的恒常先生的陪同下，赐求于根津先生，所幸得之以饰卷首，一添书卷光彩。

五、盒匣、封面、扉页、中页的题字，均为根津夫人的玉笔。据闻，恒常先生为了描画佳人茶茶的容貌，曾经参考了根津夫人的玉容。由于此一因缘，且由于夫人的假名流丽优美，特此恳请她赐笔挥毫。

六、此外，大阪的菊原琴师跟高野山的梶原凉风先生的大名亦不可挂漏。幸承他们的友情跟鼓励，才有此书的问世，作者在此深表谢忱。

作者记于倚松庵

1932年2月《盲人物语》单行本

《春琴抄》后记

1

在一次座谈会上，志贺先生在评论里见先生的小说时，提起过“从现在起如此这般到末尾止的写法”。的确，里见先生是运用这一手法的作家中的行家里手，短篇本来就得心应手，即使是《多情佛心》与《安城家的兄弟》之类的长篇，也是用会话方式构成其庞大篇幅的大部分。若将此求诸我们的先辈，泉镜花先生也是属于这一类的作家，他的作品中多使用对话，采取“是啊”就占上一行的写法。记不清时间，一次我去上海游览，接受中国记者的采访时，就碰到一个奇怪的提问：听说你们日本作家是靠稿纸字数来赚取稿费的，采用那种写法也能算一张纸吗？我最近好久不写对话多的文章了，多少

也有点不大划算的念头。当然这跟当时的心境与题材有关，不可一概而论。除我之外，属于不大合算的作家还大有人在。志贺先生等人，能够压缩精练的都用描述的手法加以提炼，只有在必要时才运用对话，他便是属于这种写法的人。同样的内容，要是里见先生去描写，就会展开、敷衍成三四倍长。在已故的作家中，有芥川龙之介，在存世的作家中有宇野浩二先生跟佐藤春夫，他们三人都是属于不擅长描写对话的类型，偶尔表现对话，不用引号圈起来，也不另起一行，而是嵌进叙述文字中。我的名为《卍》的作品虽是佐藤式的描述方法，实际上，对话部分比描写部分篇幅还大些，若依照普通的形式一一起行，算起来稿纸数量就会增加很多。这样看来再也没有比它更不划算的作品了。佐藤我不得而知，我之所以选择这种形式，是学习了《爱洛伊斯与阿拉贝尔》之后的乔治·摩尔的写法，还有《源氏物语》之后的日本古典小说的手法。众所周知，源氏在“帚木”卷中雨夜品评一节里，对话与描述的区别微乎其微，几乎到了从哪里开始是谁说的话都难以分辨的程度。然而，这种写法烘托出了日本文字的美感。我对此兴味甚浓，专门苦心钻研描写与对话间的起承转合。哪怕如此，在《卍》中考虑到方便读者，仅用了引号来表示，到了《刈芦》就完全免除了。

2

回头阅读我年轻时写的作品，感觉“过于稚嫩”时而有之。从对话转入描写的转折处，多数是用“他说”、“我这样说”等词语进行插入。如今看来，无须如此插入的地方也插入此等文字，这种情形比比皆是，这确实颇为障眼，有碍阅读。兴许把它干净

利落地省略掉，在合适之处恰如其分地插入一两句，便是功夫跟火候的表现吧。究其原因，毕竟因为把对话跟描写割裂开来写，这类句子就容易显得格外刺眼，而有此必要时，像过去那样把对话夹入描述的文字中，这种不适感便可减淡几分。不过如此一来，想将对话的节奏跟描述的节奏统一起来，自然对话就会毫无意趣，结果全部成了描写，成了一个东西。不知何故，我们日本作家似乎随着年事的增长，对描写对话越发胆怯，较之小说，却去选择物语式的形式，最后连描写都是尽量简略，讨厌描述场面的繁冗，自物语形式进而爱好起犹为枯淡的随笔式的手法来。

3

近松淡江先生将直木先生的历史小说跟我的《盲人物语》进行比较，说若是依照后者的形式，哪怕写得再高妙也是不足为奇的。而直木先生的写法，尝试的是作家当中最为困难的方式，所以它不是那么容易企及的。秋江先生的本意在于小说形式跟物语形式的难易问题。该氏老早以前便是一位所谓的正规小说的信奉者，是那种运用纯客观描写跟对话写作的小说的信徒，不幸的是，夫子自身的素质跟那种做派不大般配，因此格外羡慕那些以此为得意之处的作家，他的这一观念相当强烈。这种情绪我是十分理解的。今天，杂志的编辑们当成创作予以重视的作品中，有小说式的作品，随笔式的作品，日记式的作品，感想文式的作品，书简文体式的作品，可谓多姿多彩。不过不管怎么讲，按照近代小说的形式来进行正规创作的作品，才给人一种最为真切的作品的感觉，这已是不争的事实。这一点不只是读者们有此感受，作家们也是如此，不仅只是一个秋江先生，我辈之人，也觉

得如果不用对话去描绘人物的性格、勾画当时的场景，似乎不大像真正的小说。而且作为作家，写这一类作品也是最为轻松愉快的。若是物语式的跟随笔式的作品，略有文学素养与功底的人谁都可以草就一篇；而作家们若选择这样容易的道路，就让人觉得胆怯心虚与懈怠不精。现在我是最早抛弃了那种幼稚无比的傻里傻气的想法，对“从现在起如此这般到末尾止的写法”仍抱着一种欣羡之意，这是难以否认的。当我偶尔接触到其中的优秀之作时，也会有跟秋江先生一样的羡慕之念，自己也斗胆写一写吧，这种狂妄之念会蓦地涌上心头。继之对好久不写这类作品的事实确乎感觉不踏实，自己是从什么时候开始停止创作这类作品了呢，自己不写这种风格的作品不是因为自己不能写，而是因为没有找到与之适应的题材吧，而灵感不来莫非因为年事已高的缘故吗。如此疑窦丛生，不禁颇觉悲凉。

4

作家在年轻的时候，对对话的洒脱呀、心理的解剖呀、场面的描写呀极尽工巧与精致，对此十分热中。不过在执笔的最兴奋期，时常会在脑海中掠过这样的疑问：“我干的这些事到底好不好，这到底有什么用处，这就是艺术吗?”往时，我跟芥川龙之介先生谈过此事，并就此询问他：“你有过这种经验吗?”芥川龙之介先生当即回答：“有哇，而且感触还很深。”他还说：“显克维支也是这么说的。当那种疑虑萌生时，就像受恶魔指使了似的，顿时警觉起来，把它匆匆赶开了。”事实上，大部分的作家，在那种情形下，都心慌意乱地努力地驱赶那令人讳忌的不安感，对它尤其视而不见，置之不理。而眼下的我，对把它说成是“恶

魔”的显克维支的观念难以苟同。另一方面，我又想起北原白秋说过这样的话：“年事渐增，对简短的形式我尤为喜好，就连三十一个字节的和歌这一形式我都觉得过于冗长。”这一表白跟显克维奇的说法其实是并不矛盾的。无论如何，我们日本作家中的大多数人，一届老年便会厌烦那些正规严谨的写法，对汲汲于场面描写呀或是对话的捏合呀，觉得是一件百无一用之事。而且这并非一时的疑虑跟不安，似乎植根于我们的体质与心灵的深处，并不是那么简单就能弃之不顾的。这一情形，转到读者方面也是如此，也就是年轻时候，觉得不是小说式的作品就不得劲不过瘾，而年事一增，竟然干干脆脆地对这类写法枯然乏趣。哪怕写得再乖巧，总觉得能明察秋毫，对巧妙之处洞如观火，好像不用阅读就了然于心。如今我极少浏览杂志的创作栏，其实不外乎用描述文字半张稿纸或一张稿纸便足可搞掂的东西，若事无巨细地分段发展下去，总觉得底力不足，令人腻烦。

5

一般说来，从引发读者的共鸣这一点上讲，朴实无华的叙述性的记载反倒能达成目的，而运用小说的形式，愈是机巧就愈显得不真实。对永井荷风先生的小说《阿榎物语》，正宗先生极力推荐，我并不像他那样买账。不过那部作品能让正宗先生感动，我想主要是作品中所包含的真实感的缘故。而这一感觉则由来于其只叙述简略的、提纲式的情节的手法。听说西洋人认为，以日本的和歌及俳句，形成不了诗歌的内容，而只不过是提示标题的文字而已。如此说来，各种创作，其实并非小说而只不过是小说的材料而已。然而，这位比我年长的作家一方面能写出类似《梅

雨时节》这样的大作，对他如此惜墨如金，对他写出内容简介式的作品的心情，是多少能忖度出几分的。细想一下，作者在《梅雨时节》的形式中，依然难以断绝眷恋之情，这一心境不是跟《阿榎物语》时的心绪正好吻合上了吗？因为喟叹以此并不足以成事，以及自己的老迈之境，此心难禁才着手染墨为这一大作吧。对于作者而言，在创作《梅雨时节》时无疑是十分愉悦的，或许这种作品不如《阿榎物语》那般赢得正宗先生的感动。究其原由，在“近乎真实”这一点上，前者显然稍逊于后者。如今的年轻作家们，是如何考虑这一问题的呢？先生们仍然是提倡性格呀心理呀场面哪，还是主张正是在描写它们的过程中才有艺术呢？

6

对直木先生的历史小说，我认为不可等闲视之。先生涉猎以往的军事档案及新的史料，再现英雄豪杰们的言语声色，铺陈出皇皇大观的小说，他的精力与技巧，令人敬佩之至，这点我曾经论述过。如果游离于所谓的“技巧”，从所面对的史实所具有的足以令人肝肠寸断的力度来谈，平家以及太阁记的记述无疑是卓越超群的。我本人对石田三成的悲壮生涯就抱有极大的兴趣。即使如此，相对于阅读直木先生的《关之原》，倒是阅读渡边世佑博士的《石田三成论稿》感慨更加深切。我还读过三田村翁的《大名生活的隐秘》中“伊贺水月”的记载，近来再也看不到如此生动有趣的读物了。而且石卫门的事迹，在净琉璃中，在戏剧中，在讲演稿中，在大众文学里，已经被反复炒来炒去。而在有关事实的确凿性，在有关视野的广阔与观察的细致，有关从以石

卫门为中心的大名与旗本们的相互倾轧中，鸟瞰式地俯瞰它与当时的社会真相之间的关联这一点，在分量方面，反而不及那部十二开的文本中仅有一百码左右的淡淡的记述。著作者始终是简约地“谈论”，而不是进行“描写”。如此一来，从这一围绕江湖恩仇的武士、市民、青年家臣、小人物以及妻女们的生活实况，到他们的一言一行、一举一动，都是可以想象得出的，再也没有在此基础上画蛇添足的必要。这种作品究竟是不是艺术，我知之不详，可是如此玩弄成百上千的心理剖析与性格描写，以及对话与场面的转换，终究是意义不大，这一感受愈加强烈地重新翻腾了出来。尤其是在历史小说方面，材料已经是过去既成的事实，而付诸小说的形式，就会有令人不可信之嫌。诚如前述，《梅雨时节》与《阿榎物语》之类的虚构的题材，亦有同样的感觉。

7

我在创作《春琴抄》时，到底采取哪一种形式才能将真实感受烘托出来，这件事最早跳入脑海里，始终萦绕着我。结果是，作为作者，回归到了采取最为疏懒省事的、最为容易的方法。针对未能写出春琴跟佐助的心理的这一批评，我只想呈上一句反问：为什么非要进行心理描写不可？不进行描写不是也一目了然吗？以“《春琴抄》后记”为题，实则少有闲暇涉及此项内容；若能阅读以上感怀，其后之事则任由诸位详察。

1934年6月《改造》

关于《源氏物语》的现代语译本

1

产生让我翻译《源氏物语》这一奇思妙想的，是中央公论社，主要是社长岛中先生。对杂志社一方主动制定计划提出方案的事宜，我素来是不会轻易应承的。而对这一动议，一开始却颇为心动，跃跃欲试。深究起来，别人对此如何看待，觉得我是否适应此任，我自然不得而知，而假使自己要翻译古典作品，会选择哪一部，除了《源氏物语》恐怕别无其他。众所周知，把它的原文诠译成现代语并非一蹴而就之举。不过自古以来，阐述众人认为深奥难解之处，对它的注释著述与略作梗概的书是俯首皆拾的。在古代，自镰仓时代开始直至室街、桃山、德川时代，社会上传播着各种各样的研究书籍

跟参考书，几乎可以讲是对它逐字逐句地进行探究，从明治以后，便愈加精细入微、穿凿附会，几乎成为风尚。到现在为止，已经出版数种原文的译本，在我着手此项工作之后，依然有不少新近的国文学家广泛地著书立说，正在不断出版之中。大概除《万叶集》外，再也没有一部古典名著像《源氏物语》般，阐释参考的文献如此之丰富浩瀚。因此只要参考先人们以及现代学者们的探索功绩，在探究字义上，困难是微乎其微的。尚存疑义之处跟不太明了之处并非绝无仅有，有个别地方也是自古以来的学者们都不得其解之所在，因此，即便我的解释略有参差，也不用担心因此受到指责。情形既然如此，从某种意义上讲，可以说《源氏物语》比任何古典名著都更容易翻译。至少比起翻译西鹤跟近江的作品来，不知轻松多少倍。正好跟在翻译英国文学时，翻译莎士比亚的作品比起翻译哈代（1840—1928）、梅瑞狄斯（1828—1909）容易得多一样。既然没有解释字义方面的困难，那就自然要在如何才能把它译出文学味道上倾尽全力了。就我而言，这是一项富于挑战性的工作。因此，如果它不是那么大的鸿篇巨制，我也就不会等待中央公论社的提案，或许心血来潮时我自己就会突发奇想，主动把它译好。当时提出这一工作时，起初我踌躇不决的惟一理由，就是它浩如烟海的分量。我比别人笔头慢上一倍，成天到晚埋头苦干，最多也就能写出四五张稿纸，要译出这么大部头的东西，会拖到何年何月，要把它完成除非把其他琐事统统抛开，一门心思置身其中方可。可我还有跟其他杂志社的合同，这样弄下去不是要花上几年的时间吗？这是惟一的悬念。

2

真正开始动笔是大前年，也就是从1935年9月份开始。打那以后，我除了为《改造》杂志写过一篇《猫、庄造与两个女人》外，任何小说跟随笔都未染指。我的做法是，先把一气呵成译就的原稿送到中央公论社去，由公论社排出两份校样，一份送到校阅者山田孝雄博士手中，一份由他们送到我的手中。而且，加进了山田先生的朱笔的那一份样稿，一出来就随即送到我这里。我则可以随时翻阅它进行参考，参考博士斧正追加之处，有时甚至是满张校样都改得通红，且将订正之事暂时缓办，不顾一切地一个劲地往下看。注释之类，一开始就安排别人去做了，不过，这事儿不自己亲手为之总觉得不踏实，看到一半之后，虽说麻烦费事，还是自己一一填写了进去。如此这般，最初的译稿整理完毕后，参考过山田先生的提醒与忠告，再从头开始校看一遍。本打算十处有八九处按照山田先生的建议去予以加工，可眼下，最初的译稿才进行到“宇治十帖”的一半左右。从着手以来，前后费时大约三年，已经是满两年再加四个月，照这种进度到四月头，哪怕定不了稿，起码草译足可完工。接下来，如果不是一次性出版，按每月两三百页的速度再花上个把年就差不多了，而且，对出来的大部分还可边进行校正。因此，这个草译稿能够出炉，我也就吃下了一颗定心丸。

3

要翻阅古已有之的诸多注释资料跟参考书，是相当够戗的，所以要使自己不至于误译，就有必要找到一位颇具权威的校阅者。有劳一位众人承认的大家，这是我的建议，而委托山田博士，则是中央公论社的动议。于是，在大前年的春季，我与公论社的雨宫先生一道，前往仙台的邸宅首次拜会博士，征询了不少意见，我既非出于客套也不出于别的目的，对找到一位出色的校阅者，心中无比地感谢。我并不指望把博士的名衔挂在“校阅者”的招牌上，借用他的声望，实际上，我是真诚希望先生能够毫不客气地指出我的贻误。博士的朱笔极尽细致、恳切，字词上的差错自不待言，在文章的技巧、表现上，先生也无私地予以诸多颇有教益的警策与提醒。博士本人对这一工作也认为相当有意义，不遗余力地给予了极大的援助。他能整个身心地投入，如此热忱周到，是我未曾预料到的，对我而言，无形中等于获得了莫大的肯定。三年以来，我抱着坚不可摧的兴趣与矢志不移的信念，埋首于这一工作中，深感有负于博士的鞭挞激励之处依然不在少数。

4

博士曾提议说，基本上可以把《湖月抄》作为参考书。无独有偶，我本人就是通过读《湖月抄》了解《源氏物语》的，因此，就专一地以它为基础从事译事。在古代的阐释书中，参考最

多的是《岷江入楚》。在现代人译成现代语的译本中，不管怎么看，最具参考价值的仍是明治以后出版的口语化译本。与谢野晶子的译本，吉泽博士校阅的宫田和一郎的本子，收录进全译王朝文学作品丛书中的全七卷译本，洼田空穗先生执译的作品，乐浪书院发行的《〈源氏物语〉总释》，岛津久基先生的《〈源氏物语〉讲话》，等等，已经出版的作品素来如此，就是眼下正在陆续付梓的书籍，一出版我就买来放在案几上。连威廉的英译本我都有收藏，虽然误译之处甚多，不足为助，可是作为文学作品的译本却是文采斐然，相当出色，激发人心，所以为了面对挑战不时浏览翻阅。我翻译的方针正如前述，是译出它的文学性，可以离开原文，把译文本身视为文学来阅读，而且从中获得感受与余兴，这跟古人在品读原文时获得的审美意趣相同。我是以此为主旨的。虽说如此，也并非天马行空，抛开原文去自由翻译，无视作者的主观意图把它变成自己的东西，只要达到目的还是尽可能地依照原文而行。至少，要极力避免译文中竟然出现跟原文中有的诗词字句不相对应的部分，这一现象要加以杜绝。一点也不出现固然不大现实，总之宜努力避开，哪怕译本对阅读原文毫无助益也成。

5

关于《源氏物语》的文字，改日有机会再认真论述吧。眼下不可能谈得很详细，我只能试着谈一点，即原文所具有的魅力，首先在于它的“风韵”。其实《源氏物语》是一部秉具不可思议的万千风情的锦绣华章。在风韵这一点上，后来者是西鹤的作品，先行一步的是《源氏物语》，这两件佳作是我们的古典作品

当中最为杰出的。《源氏物语》之所以能在众多王朝的故事类作品中脱颖而出、光芒四射，原因之一不正在于此吗？如是我在移译成现代语之际就十分小心，尽量不使其风韵减淡。至于走到哪一步，是否成功，有待有识之士的评判。而为了达到这一点，就有必要蹈袭原有的特色，即原文的朦胧美，间接不露的、并非开门见山的、可以做多种解释、取种种意思的富于蕴藉的讲述方式。哪怕无法得到跟原文一般颇具胆识的简洁，用五成把原文的十成表述出来，我尽量用七成笔力努力予以表达。于是，在原文中非得读上十来遍方可弄懂的部分，通过我的译文读两三遍就知分晓，我想在译文中保留一点儿这种程度的“难懂”与“晦涩”。还有一点，我着意于使词汇显得精当。这一点谁阅读《源氏物语》的原文都会一目了然。如此宏伟的大长篇、大叙述，相反其中所使用的词语的种类却并不芜杂。用于描述景色、描画人物、叙述感情的形容词等等，大体上是定型的，反复使用“趣味盎然”、“奇怪”、“文雅”等词汇（而且，凭此足可表现出相当纤细的幽微感）。这也许是由于重视前面所述的含蓄的原因，其中之一，窃以为当时基本词汇的数量并不丰富。这种原文的特色，我想尽一己之所能把它再现出来。

6

就是现代人阅读现代人的作品，如果像解释古典作品一样逐字逐句地诠释其含义，相当深奥之处亦为数不少。只不过由于是现代语写的，感觉上似懂非懂地可一带而过。不过，在文学品位上，有这种程度的解读能力料无大碍。对一字一句刨根问底，在做学问时是必要的，从文学的感受与意兴上，反而弄巧成拙，变

成滞碍。不甚明了之处，不用再读一遍非要弄懂它，只需任其自然地读下去，如此反复通读自会心有戚戚焉。或许从泉镜花先生的作品来分析，我的译文还算是相当容易读懂的。我希望大部分读者不再囿于古典作品这一观念，用阅读一般小说的态度来品味个中韵味。

1938年2月号《中央公论》

《少将滋干的母亲》作者之言

虽难辨真伪，我确实听到如下的传闻。

在《八犬传》的第一章中，里见义实攻陷结城那一段，有一句为“马坛、鞍悬、柳坡、烟尘均匆匆远遁”。这些地名实在难以查寻，有人便去问询作者马琴先生。先生平静地回答道：这等地名委实不存在，那是作者随心所欲之快举，兴之所致胡乱列举出的一串无意义的文字而已。

从这段逸话中可见，德川时代的作家们在这一点上确实是大胆至极的。像马琴这样的饱学之士尚且如此，净琉璃的作者们把维盛写成鳍屋的聋子，将通口次郎置于船头，此等举动，实乃平淡无奇之常事。作为现代作家的我们，在从历史中取材时，当以这种程度的过人胆识或者说是悠闲态度，加以处理为妙。而气量狭小的我辈实难达到如此勇敢果断。话说回来，一如欧外渔史的《涩江抽斋》与《伊泽兰轩》等作品，在细密翔实

地紧沿着史实脉络发展时，由于抑制了想象的翅膀，终究让人觉得拘束。

如此说来，如果历史小说非得是不可越“史实”之雷池一步的话，很明显，这次我写的作品则不配其名，顶多只能说是历史读物之类。

要而言之，本人之愿望是一方面不冒犯史实的权威尊严，另一方面在史实记录之不详尽处时，努力拓展自己的艺术天地。

1949年1月《每日新闻》

《细雪》琐谈

在执笔这部长篇小说之际，到底起一个什么书名，委实费了不少脑筋。大体上计划以三姐妹为主人公，曾一度考虑过取名为《三姐妹》如何，甚至考虑过《三温四寒》之类的书名。之所以称其为《三温四寒》，则远非新近付梓的拙作般，而是范围更广泛，比如讲大阪、神户一带随处可见的有闲阶层的淑女佳丽们会缤纷登场，展开种种丰富的生活场景，本来打算大量插入此类故事。随着战事的升级吃紧，看样子表现生活过于颓唐奢豪方面的情节已不可能允许，心想不可不有所顾虑，就决定把范围尽量压缩来写，从而连《三温四寒》这一书名也废止了。至于《三姐妹》，用这种书名未尝不可，不过仍有不称心如意之处，也就搁置不用了。

如此思来想去之际，从我自己考虑的主人公雪子的名字，自然而然《细雪》这一书

名浮现在我的脑海里，它表现了雪子的雪字，无论从字面上看还是从读音上看都是非常优美的，就最终决定了下来。

我想稍微交待一句，在读法上有读成“さざめゅき”浊辅音式的，我希望最好是读成“ささめゅき”而不是“さざめゅき”更为舒缓自然。

任何时候执笔写作，我都是十分开怀的，在写作《细雪》期间也十分畅快。年轻时候，在思路尚未阻塞之际，一直接着往下写，所以写出来之后便有不少不妥之处。《细雪》几乎是考虑到了结尾，在详细列出计划后才执笔的。因为是大部头，连出场人物的年龄什么的，都详尽地记了下来。

《细雪》创作途中，从未因写法而迷惑过，也未因笔头滞涩而苦恼过。只是在“下卷”中，想写上一段有人跟雪子提亲而终未成功的故事。而且它是一开始就列入计划之中的，可是下卷一则篇幅太长，似乎提亲不成的故事也反反复复的，或许读者会对此厌倦，想到这里，便略去未写。如果把它写下来，恐怕会有一百张稿纸的篇幅。如今想来，还是省掉为佳。

我性喜赏花，尤其是京都的樱花，每年都必往观赏。《细雪》中也有赏花的段落。提起京都的花事，如今虽已凋败，祇园中圆山的樱花跟平安皇宫一带的樱花均惹人喜爱，大体上自四月的十号至十五六号最为殊胜。樱花会因年而异，时早时迟。最早的会在十号之前就绽放，就是去附近的南禅寺，也会错过花事鼎盛的时令。在错过佳期难饱眼福时，那就到皇宫御苑去一睹八重樱为快吧。

捕萤在《细雪》中也出现过，大致上描写了一番类似的体验，大坦郊外变成了主人公活动的舞台。事实上我就曾去那一带

捉过流萤。

我还想描写赶海拾潮的情景，在当初的计划中也决定写，由于一年四季的庆祝仪式重重复复，没有恰当的安插之处就搁置不顾了。大阪神户地方的人前往博州的高砂一带去赶海，我也曾一度前往，那真是十分热闹的场面。

此外《细雪》中还写到了佛事，还按照时令描写了暴风雨的场面。实际上我曾想过让小说的结尾在结婚仪式中收场，可是转念又想，到此落下帏幕也就足矣。最终还是没有描写婚礼的场面。

从动手写《细雪》的初稿开始，我每天都像上课一样执笔不止。战争开始之后，起初我还照样写稿，在中卷完成时，空袭越来越频繁猛烈，为了四处躲避只好辍笔。尤其是到动手写下卷时，已疏散到冈山县就不再集中精力执笔了，因此下卷的绝大部分几乎是在战争结束后写就的。

我动笔多以早晨居多，晚上几乎不写，平均一天三张稿纸，笔头顺利时充其量也就三张半稿纸。即使计划每天都写上一点，也时常发生客人来访及其他琐事而无法动笔，特别是正月等时候，客人来来往往，就只好长时间休笔了。不过在《细雪》的执笔途中，即使客人来访我也决定上午一概不见，只要不引起特别的麻烦就成。故而每天三张稿纸总能维续下去。

书稿一天一天地写成了，我也就开心之极，不过我自然并非那么安然。一气呵成地写完一部短篇后是非常宁静的，而《细雪》这种长篇巨制，像上课一样每天吭哧吭哧地写下去时，哪怕终于写好了也不再有近乎功成名就的兴奋。

在动笔写下卷的开篇时还发生了一事，由于血压突然增高，只好在医生的嘱咐下休笔。自己还没有充分意识到，或许是疲劳

过度吧，断断续续拖了半年时间，这期间想一挥而就的豪情竟十分高涨。

所幸的是，这一年来血压不再增高。晚上喝上几杯小酒也无关大碍，所以我衷心希望从今往后能心静气和继续从事创作，以安度余生。

1949年4月《朝日周刊》春季增刊号

关于我的《少年时代》

听说《心》这本杂志到本期是八十期了，为此杂志方面向我约稿，我也想一表祝贺之意，不巧我眼下正忙着每月在《文艺春秋》上连载《少年时代》这部小说，根本无法腾出手来。我生性不擅变通，着手一件工作时，在它完成之前，哪怕抽一丁点时间把脑筋投向其他事情也十分吃力，连写一封信也诚惶诚恐。话虽如此，对武者小路先生与安倍先生确实盛情难却，束手无策之际，关于我现在创作的《少年时代》，且叙述一二心中浮想起的旧事，代为敷衍塞责吧。

过去我曾经写过《青春物语》这篇小说，记述的是自己首次通过第二期《新思潮》初登文坛时的情景，那是从明治四十三年左右到大正元年期间的回忆。如今这篇则是我的幼年时代到少年时代期间，即明治二十二年到三十四年当中的怀旧录。一方面它是本人生平的记述，另一方面同时也将现在

已经旧貌换新颜的东京明治中叶时的情景，让如今的年轻人也略知一二，也是文章的目的所在。

人一届老年，记忆力就会衰退，连最近的事情也会马上忘之脑后，可是幼年时代在脑海中镌刻下的往事，虽历经数载也难以忘怀。如今我想从记忆中仅存的最古老的故事开始执笔，抱着这一目的去逐渐追溯对遥远往昔的记忆。本来已经完全埋没在记忆彼岸的旧事，顺次苏醒了过来，连自已都深感惊讶，啊，原来在我的脑海中还留下这么多的记忆，而且随着儿时的往事接二连三地浮现脑海，把它一字不留地记述下来，也令人兴趣渐深，其乐融融。

我回忆起自己作为小说作家能有今日的成就，从事这一职业比起过去的幻想收获更丰，或许是有赖于自己儿时的环境吧。自己成为今天小有名气的作家，我以为跟青年时代以后的学问、体验、与社会的接触，以及各位前辈、诸多朋友的相互切磋分不开。时至今日，蓦然回首，别人的情况我不了解，至于我本人，我现在所拥有的作品在青少年时代就已经生根，而在青年时代以后才真正萌芽的，感觉上并不很多。比如说，在《少年时代》中从小学的“稻叶先生”所学到的东西，在后来以各种各样的形式在无数篇作品中留下了印记（或许因为是稻叶先生特别善于教书佑人），从中学以后的老师身上学到的，相比之下就没有留下那么明显的迹象。还有不可回避的是，幼年时代看过的新富剧院与歌舞伎剧院的舞台的幻影，团十郎与五代传人菊五郎等出神入化的演技，在形成后来的我这一点上留下了难以测知的影响，其实有时连偶人街、水天宫、七十五座的神乐跟南茅场街、明德稻荷神月堂的滑稽剧之类，都留下了非常深刻的印象，其程度不亚于团十郎、菊五郎的戏剧，对此如今我感慨更深。

在这一意义上，《少年时代》的确是我的怀旧物，其中包含

着超越单纯的怀旧录意义之上的东西。换句话说或许更为贴切，这是一部出生在明治十年东京下街的一个商人的后裔的生平记述，他是在当时东京所特有的诸多文化与风俗习惯的背景下成长的，以此为舞台，不久之后他成为了小说家。

1955年6月《心》

《谷崎润一郎全集》序

过去提到作家的全集，一般是在其人死后编纂的，如今已未必如此。早已形成了生前曾不止一次地出版，去世之后再重新编纂一次予以出版的风气。我本人就曾在1930年、1931年时由改造社出过全集，此次是在中央公论社的热情怂恿下，于健在期间第二次编纂全集。

在改造社出书是早在二十六七年前的事了，那之后的作品又达到了相当可观的数量。我想让读者一睹为快的作品，在晚年的作品当中居多。不过我不会自我迷恋，自认清高，不会把自己连日记尺牍类的小东西、零星的断简与只言片语都留诸后人，我并不认为有全部留下的必要。恰恰相反，在编辑全集时，而是以烧毁废弃的东西占多数。如果是一位生前便足以编修全集以飨读者的大作家，最好应该是没有写过一部在读者阅读后让人汗颜有愧的作品。我的情形并非如

此。若果如此，不出版全集方为上策。在出版社的热心规劝下，我终于禁不住产生一种愿望，想把约摸五十来年间涂鸦的作品，汇集在一种形式下。也就是说，自我回顾一下好歹是自己探索过来的道路，这才是它的主要目的。所以虽说是全集，那些连自己都不堪卒读的东西，不想有碍他人视听的作品，都一概打入地狱，予以埋葬。本来应该更加严格，仅限于真正经得起历史筛选、淘汰的作品。可在一定程度上，又不得不听从书店的意见，就在两个方面略事折衷。

在此，我真诚希望世间不要再有喜好外物的人存在，最好别再犯古老的吹毛求疵的毛病，希望对全集中遗漏的东西切勿翻箱倒箧去刨根究底。

1958 年 1 月《谷崎润一郎全集》(中央公论社) 第一卷

我的小说《梦中的浮桥》

我的右臂变得不方便一事仍有很多机会加以记述，在此不打算叙述原委。

简单说，距今四年前，那是 1958 年 11 月，我虚岁七十二岁秋天的事。开始是由于脑中风而右手特别变得不灵便，怎么说也是长年累月老是用右手提笔写作的结果，如此说来，中国有个名词叫书写痉挛，德语中也有类似的医学名词。它们都意味着因写字过度虐待右手而引发的病痛。

现在我的同行中好像没有一个人患跟我同样的毛病。一时手指僵硬，指头弯不过来的事虽有耳闻，一直如此僵硬总弯不过来的人则没有。在画家里，小林古径的晚年就是这样。小说家尚有口述笔记的方式方法，画家一旦患上痉挛症就更加致命了。我起初是一周左右或十天就会恢复到原来的状态，并不十分在意，自发病以来已过去了四年，却仍不见康复的迹象，情形越来越恶化，或许

到去世时这只手也不会跟我重归于好吧。

毕竟从年轻时开始，我就有非常用力地握笔、字写得很大很粗的习惯。在我记忆中，用过钢笔、万年笔、铅笔、毛笔、各式各样的笔。用铅笔时力透纸背，甚至连两三张稿纸后面都有印迹。正因此手受到了挑战，用毛笔则不会在纸后留痕，我又不会草书那种写法，而是一笔一划地正正规规地书写，也还是需要用力的（我笔头慢或许这也是原因之一）。毛笔容易损耗，我认为我的痉挛病多来源于我这种运笔方法。手变得不灵便后，首先考虑到的是今后应该如何维持生计，口述笔记这种方法在我身上至少在目前是无法实行的，甚至在我去世之前也是如此。从二十四五岁到七十二岁之间我养成了一直用手在纸上用力描画以传达思想观念的习惯，突然变更这种表现方法不用文字而用语言，传递给别人让他代为移植成文字，这种情况最终能顺利进行吗？这跟一般的写篇记事文、写封信、写篇感想是截然不同的，我想表现的东西，总而言之，是称之为小说的创作的一种，每思至此，我顿时觉得前途一片晦暗。

可是光这样说也不成，所以今后办得到也好，办不成也好，看样子也得培养出雇请他人做口述笔记的习惯，那就暂时从分量轻的随笔与杂感开始熟悉，慢慢积累经验再创作小说吧。不过针对这一点，还有另一种困难，不是别的，诚如大家所知，我绝对不使用新式的假名，常用的汉字做一点妥协虽然无妨，用假名则必须是老式的，否则无法忍受，如此一来要找到通晓过去的假名的人，就并非一桩易事。

我记得与这种毛病搏斗，最早做谈话笔记的，是在《新潮周刊》上发表的《高血压的回忆》，为我做笔录的是东京女子大学英文系毕业的田早晃小姐。当然那不是什么创作，创作方面《梦中的浮桥》是最初的尝试，在这个意义上，不管这部作品精彩不

精彩，对我而言都是难以忘怀的小说。

1962年1月《朝日新闻》

古典的再现

过去我曾经将《源氏物语》口语化翻译过，如今还在不断移译，改写上新的假名注音。当时，就注释上细微处的疑问，承蒙已故的山田孝雄先生跟玉上冢弥先生的谆谆教诲。当时我就知道，就文章中的一字一句，在解释上其实都是仁者见仁、智者见智，各有千秋的。

所谓的对古典精当的解释，在于消除时代的落差，尽量正确无误地将数百年前的古典作品，在现代予以再现。因此，在原本古典的注释当中，是没有插入任何想象性的解释与恣意篡改的余地的。而在自古以来古典作品的注释当中，这种成分出乎意外地数量极少。

岩波书店的日本古典文学大系，以最善的版本、严密的校订跟卓越的注解，在日本古典文学研究的领域中开创了一个崭新的纪元。今后在一定意义上对古典作品进行评述

的人，首先就离不开这套大系。纵观第二期的计划，在此一方面会有长足发展，收录进的书目，广泛涉及到历史、随笔、佛典、佛法文章，以至思想家的文藻等，包含了迄今为止注释书中根本没有的内容，所以，不得不说学术界对其期望值是相当高的。

1964年3月第二期《日本古典文学大系》
（岩波书店）内容样本

最新译本《源氏物语》序

距今三十年前，是在1935年9月份，我开始着手《源氏物语》的现代语翻译，到1941年7月二十六卷的旧译完成，1944年12月完成了十二卷本的新译本，所以这次的最新译本已经是第三回翻译了。提起此事，让人似乎觉得我是一个不折不扣的“源氏迷”，其实我并不会只把《源氏物语》搁在脑海里。也有很长一段时间我将《源氏物语》忘之脑后。可是以前中央公论社有言在先，在出版我的作品集且把它作为“日本文学”第一卷之际，要我委曲求全，答应将旧假名改成新假名。我最终只能屈尊就驾。这就是打算执笔此次《源氏物语》最新译本一事的缘起。

回首过去，自与谢野夫人的译本开始，《源氏物语》的现代语译本已是种类繁多。如今似乎再也没有什么最新译本的说法了，可是对翻译者自身而言，情形并非如此。除

我之外，译家们的译文都使用了新假名，只有我的译本无论是旧译本还是新译本都一律是旧假名。我的创作集中的一部作为“日本文学”之一卷改成新假名予以上市发行，不久即会发行它的续刊，正逢此时，设若谷崎译的《源氏物语》依然墨守陈规，维持旧貌，因此而疏远了广大的年轻读者，作为译者的我岂不成了寂寞高手了吗！而我的本意是希望更多的人去读一读《源氏物语》啊！达不成这一目的，这一兴师动众的工作又意义何在呢！

在将旧假名改成新假名的过程中，我尽量将认为有欠妥当的解释加以更改，也打算参考最近的专家学者们的研究成果。还有，我想尽量不去使用生僻难解的汉字。1944年译完的十二卷的《源氏物语》的新译本，与二十六卷的旧译本相比，为了让现代人容易理解，我力求简洁，省去了过于谦恭的敬语。可是对现代人来讲，还是谦逊过头，过于拐弯抹角了，所以我将尽一己之可能比那一译本更大刀阔斧地删减敬语的数量。不过敬语是日本语的特色，也是我们的语言文化的美之焦点，牵涉到人情、风俗、心理等处较多，所以将它全部舍弃是不可能的。只是保存到什么程度较为合适，这一分寸是难以把握的。事情往往因人而异，各有主见，我决定以我的基准来予以测度。

说起基准，不只是敬语的问题，在《源氏物语》的现代语译本里需要各式各样的准绳。过去几大种类的译者中，自然各有所长，足可一资参考，而就我而言，当把这部作品是一部平安王朝的上流女性所创作的现实主义小说这一点当做重中之重，着手译事。让现代人一目了然固然重要，为此而杂乱无章地进行意译去破坏平安王朝的文学氛围则切切不可。正如在旧译的序言中所述，“这是《源氏物语》的文学翻译，不是讲义”，“不是为对照原文而读的本子”，不过这一译事“决不存在天马行空抛开原文

去自由翻译，无视作者的主观意图把它变成自己的东西"，"要极力避免译文与原文的诗词字句不相对应的字句，要尽量杜绝这一现象"。所以，"与原文对照着阅读时，可能毫无助益，哪怕只是把此书当作参考；我以为我能译出来是为了能够充分理解原文的意思"，在这一点上跟前两次的翻译是相同的。

在进行旧译时给予我极大帮助的长野草风画伯跟相泽正先生，还有中央公论社的前社长岛中雄作先生，在新译出版时已经作古，惟有山田孝雄先生一人还健在。如今山田博士也已辞世，勉强支撑着老残之躯的我也已是七十八岁高龄了。所幸的是，正是由于第一次旧译之后承担校阅重任的山田博士跟新译时玉上博士的功绩尚存，蒙此荫庇，这次最新译本的译事仍然受益匪浅，得益良多。前一次跟玉上博士一道助吾一臂之力的阿部先生和宫地先生之辛劳也令人没齿不忘。此次中央公论社的泷泽博夫先生跟伊吹和子小姐襄助我这一老迈之躯，取代当时阿部先生和宫地先生的角色，本次如果说能不假以众多人士协助而圆满完成，亦是有赖于过去的前辈们与新进学子诸家们长期探究学有所长的结果。

插图、书脊、题签跟扉页的文字等，旧译时始自长野草风先生，继之有前田青村先生、尾上柴舟先生、田中亲美先生、小仓游龟先生、街春草先生、谷崎松子等，在每次将版本翻新时，都更换了执笔者。所以，此次特别恳求安田韧彦先生，请他不吝挥毫泼墨，题写题签跟扉页的文字。而且本次还废除了题图，将1955年出版的五卷本使用的十四位画家联手绘制的五十六幅插图加以启用。这也是安田韧彦先生、前田青村先生之后本土上著名的一流画匠们的杰作，他们每人寄赠了四幅作品。毕竟无论现代如何版本翻新，这么精美的源氏摹绘画卷恐怕是无从他求的了。

紫色丹青长咏叹，
花之奇缘永志存。

1964年10月润一郎记于汤河原汀碧山房
1964年11月《新译〈源氏物语〉》卷一

永明的心灯（代译后记）

1999年，也许应该是一个变幻多姿、五彩缤纷的年份。欣逢万象更新之际，能于本年内参与《谷崎润一郎文集》的译事工作，无疑是一件值得庆幸的事。首先我在此要感谢前辈学者叶渭渠先生、唐月梅先生的提携与信任，交付于我这一重任。能在自己人生的收获季节，有幸承揽翻译日本名作家谷崎润一郎的随笔散文集的工作，这实在是一件莫大的缘分。

此次译事，无疑是我十余年译事中难度最大的一件，因之也成为无比快乐的经历之一。虽则以前译有诸如川端康成、三岛由纪夫的中短篇佳作，以及宗教文化的一些书稿，稍有一些心得，译后总有一些倦怠感乃至虚脱感。而此次译事，因随笔所涉及的内容广博，涉及的民族性心理之深厚，涉猎的文化现象之妙趣无穷，而丝毫不觉慵倦。至

于文章当中的锦绣词章、飞扬文采，更是令人畅游于文辞之海；义理当中的独辟蹊径，曲径通幽，令人沉湎于艺术长廊而乐不思返。虽则诚如名文《饶舌录》般不免有饶舌之感，但其言辞恳切，理趣服人，出语幽默，平易近人，令人释怀。尤为可贵的，是先生一颗纯真如赤子的求艺、从艺、好艺之心，虽历经战事沧桑、文坛风雨，而历久弥新，愈磨愈坚，风骨犹香，可谓臻抵佛家所言“八风不动”之极境矣！

窃以为，《夏日小品》、《诗与文字》、《雪》均属意态酣畅之美文；《为人父亲》、《闲话创作》、《艺术一家谈》等坦诚平实，视角独特；《我喜欢的六张玉容》、《谈谈荆妻》、《浅说慵懒》、《恋情与色情》、《我的清贫故事》等以风趣见长、机智取胜；《旅行漫谈》、《厕所点滴》、《大阪的艺人》等娓娓道来，妙趣横生，道尽行旅、如厕、看戏、交友之真味。而其中之集大成者，当推《阴翳礼赞》与令人叹服的《饶舌录》，将阴翳之美、幽玄之胜，将艺道之美、世道之艰，将最具东方特色的文化内涵，用诗意的笔触描绘得如花似锦。个中力透纸背之处，可谓数不胜数。在此，不得不提及先生对古代艺术特别是曲艺方面的艰深造诣，如在《也谈所谓痴呆的艺术》等中，偶人戏的风采就描绘得活灵活现，令人身临其境，令人顿晓其中堂奥。捧读《阴翳礼赞》、《谈艺》等，实在令人浮想联翩，美不胜收，神思飞扬。

时令不觉已是清秋，终于完成了此一较有意义的译事，身心觉得十分轻松。尽管其间有着人事诸多的搅扰，仍未打破我内心的宁静。加上家有仙妻，录入娴熟，亦减除了我不少在电脑前录入的劳苦，算是添了段文缘吧。毕竟译事正如人生，为文实乃为人，只要心中亮着一盏永明的灯，便可随时接近身边那遥远的光明。

汪正球九九清秋记于桂林无尽藏书斋

［Ｇｅｎｅｒａｌ　Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝饶舌录
作者＝（日）谷崎润一郎著　　汪正球译
页数＝４７０
ＳＳ号＝１１１３７４８２
出版日期＝２０００年０８月第１版

目　录

《麒麟》序
《异端者的悲哀》前言
执笔《肉块》之际
《痴人之爱》前言
《各有所好》小序
《卍》绪言
《盲人物语》前言
《春琴抄》后记
关于《源氏物语》的现代语译本
《少将滋干的母亲》作者之言
《细雪》琐谈
关于我的《少年时代》
《谷崎润一郎全集》序
我的小说《梦中的浮桥》
古典的再现
最新译本《源氏物语》序
永明的心灯（代译后记）